המוזיאון של העכשווי متحف العصري


THE
MUSE
UMO F
THECON
TEMPO
RARY

פרגמנטים מ־32 הטקסטים האוצרותיים למוזיאון שהוא פאזל

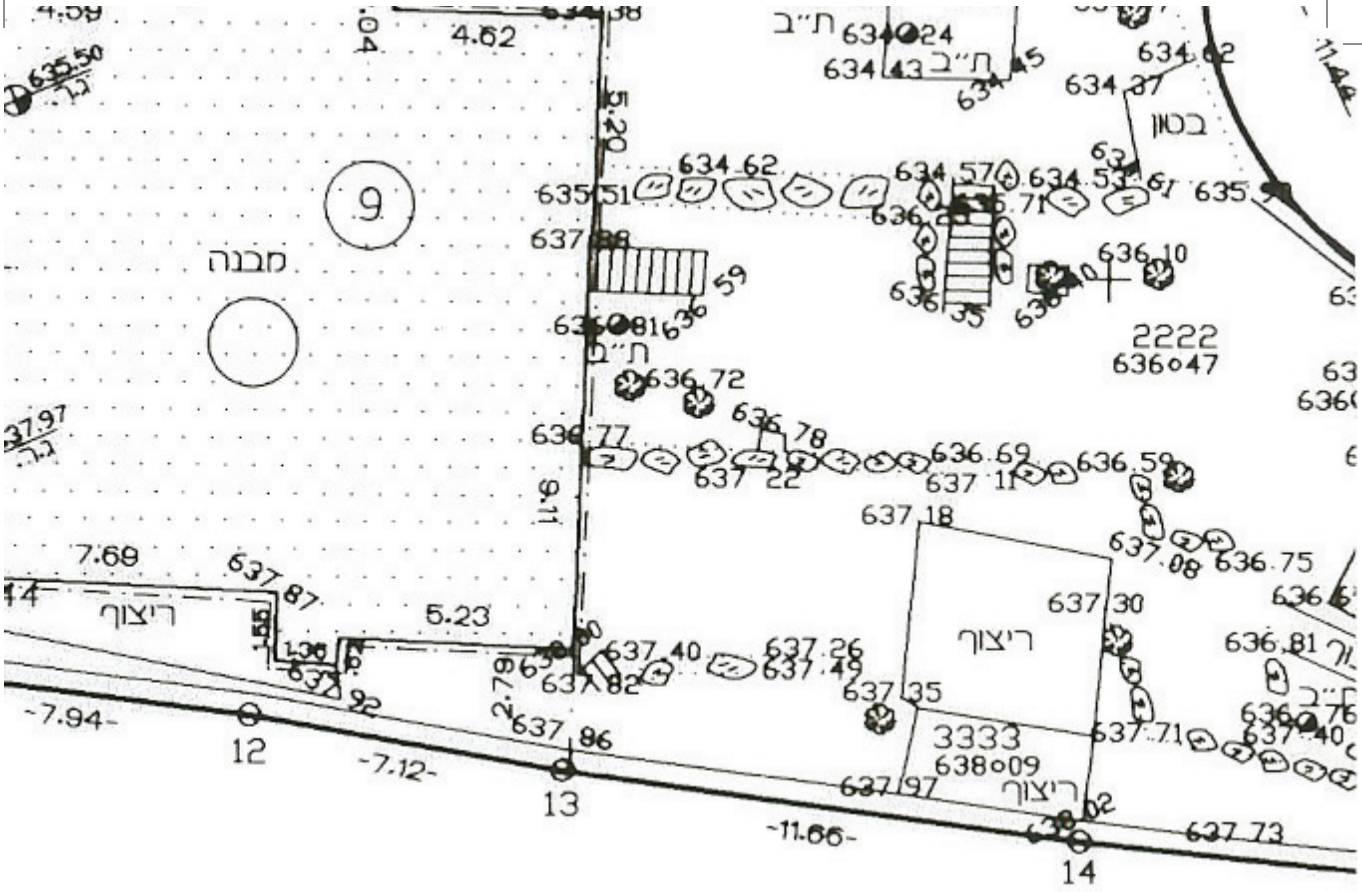
شظايا من ال–٣٢ نص للقيمين على متحف هو بازل

"אם הר הרצל הוא הר הזיכרון או הר התודעה
ההיסטורית הציונית – דרך הקו המתקיים בין 'יד ושם'
לבית העלמין הלאומי של ישראל – אז עין כרם,
בטופוגרפיה של הזיכרון הישראלי, היא ואדי השְכחה, או
העמק של התת־מודע ההיסטורי הציוני. המוזיאון של
העכשווי הוא נקודה חדשה על מפת המוסדות של המודעות
הישראלית, שממחישה את המשולש התלת־ממדי שלה.
משלוש הנקודות המוזיאון הוא הנקודה העמוקה ביותר".

רודריג, מתוך הטקסט האוצרותי של התערוכה הראשונה
במוזיאון

«اذا كان جبل هرتسل هو جبل الذكرى أو جبل الوعي التاريخي
الصهيوني، فان طريق الخط الماثل بين 'ياد فاشيم' للمقبرة القومية
لإسرائيل، عين كارم، في طوبوغرافيا الذاكرة الإسرائيلية، هو وادي
النسيان، أو وادي اللاوعي الإسرائيلي الصهيوني. متحف العصري
هو نقطة جديدة على خريطة مؤسسات الوعي الإسرائيلي، توضح
مثلثها الثلاثي الأبعاد. بمثلث النقاط، المتحف هو أكثر النقاط
عمقا».

رودريغز، من نص القيم على المعرض الأول في المتحف

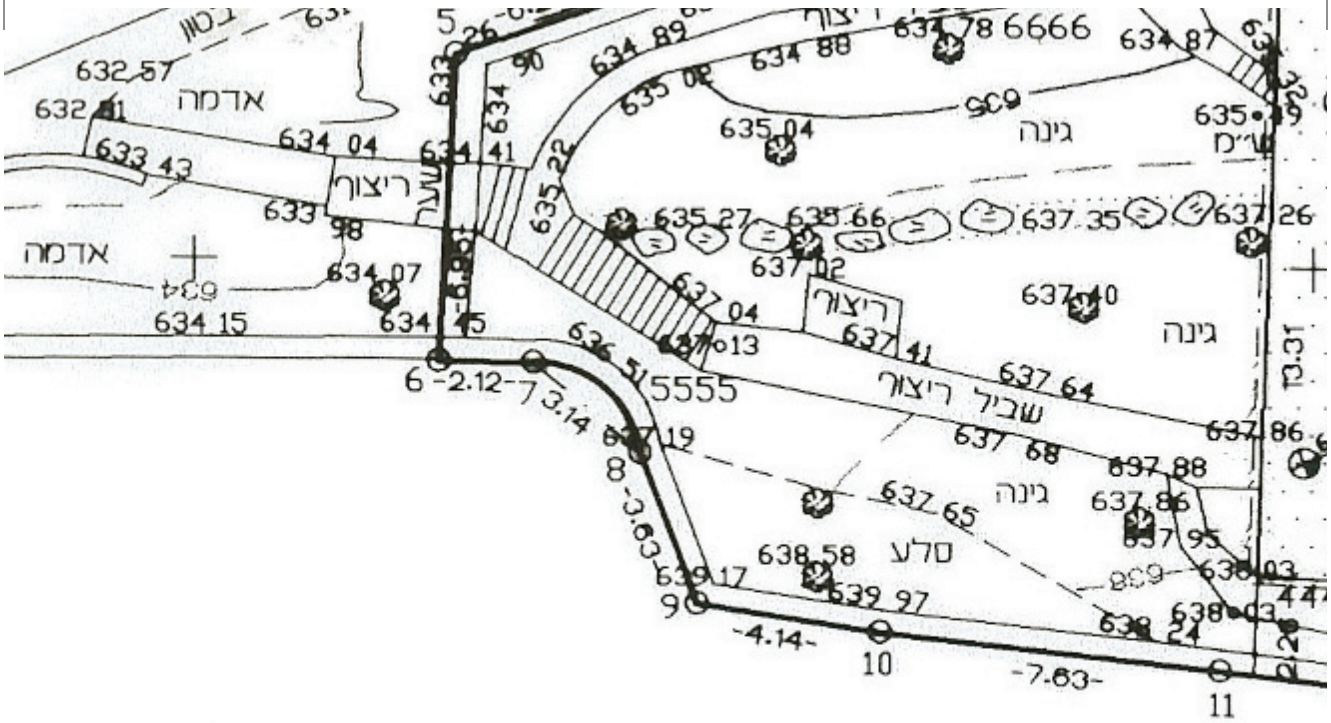


"חומרי הגלם של היצירה הם הבית הערבי (הבית כמבנה וההיסטוריה שלו) והבית כמרכז לאמנות (ייעודו). העיסוק בעבודות ספציפיות לזמן ולמקום הוא חזרה מובהקת על הגישה האמנותית של הקבוצה הספרדית. בבחירתם זו אני רואה 'לופ עם וריאציות'".

מריאן לופ, מקבוצת הפוסט-ריאליסטים מבוקרסט

«المواد الخام للعمل هي البيت العربي (البيت كمبنى وتاريخه) والبيت كمركز للفن (استعماله). التعامل مع أعمال محددة بالزمان والمكان هو اعادة واضحة للتوجه الفني للمجموعة الاسبانية. باختيارهم هذا أرى 'لولبة بأشكال مختلفة'.

مريان لوف، من مجموعة البوستريباليستس من بوخاريست

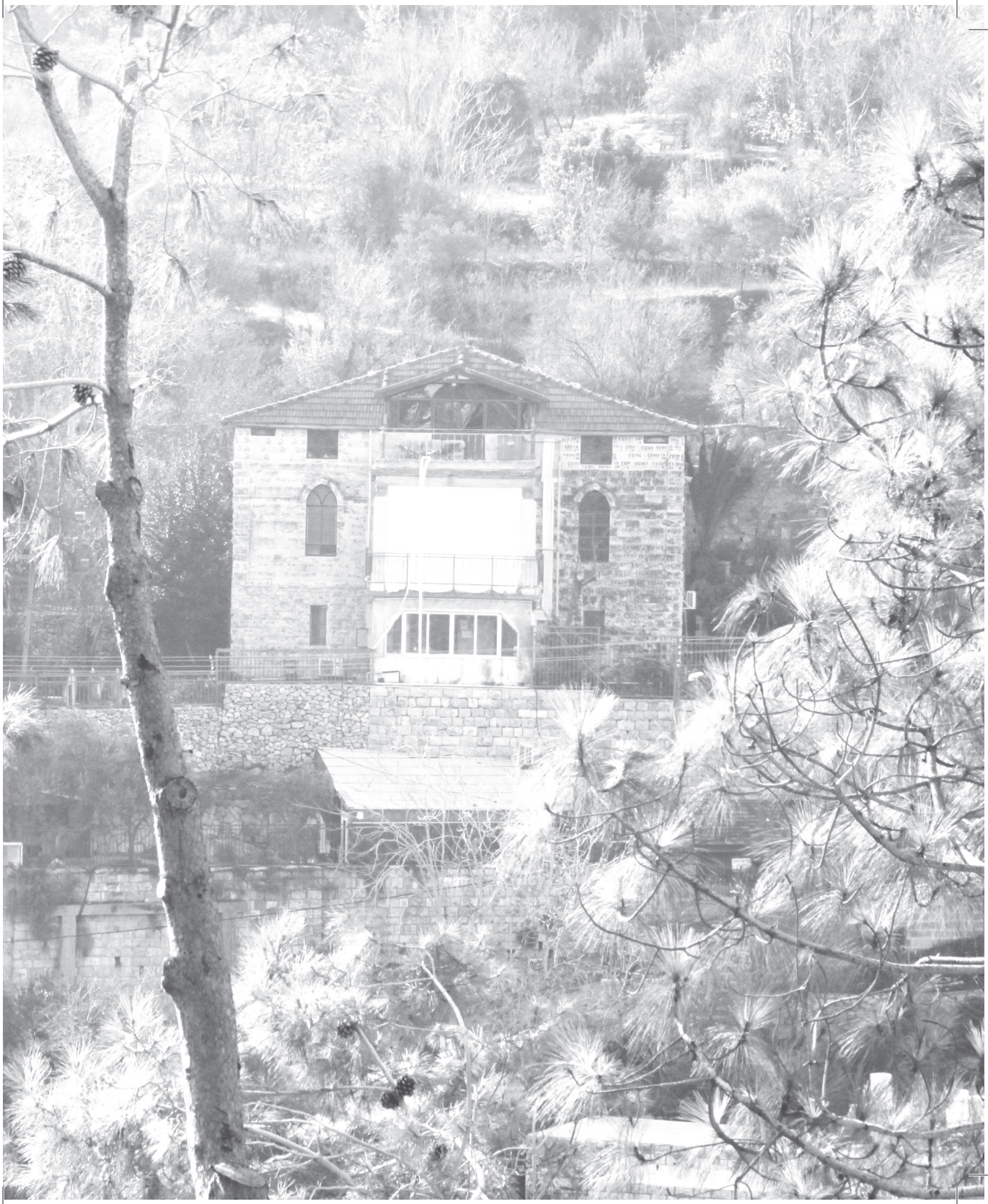


"אם לפי התוכנית האדריכלית של מנספלד, מוזיאון ישראל תוכנן בהשראה של כפר ערבי ונבנה על החורבות של הכפר שייח' באדר", טען ארטורו מאורה בביקורו בעין כרם, "והמוזיאון של העכשווי הוא בעצמו בית ערבי שנמצא בכפר שהפך להיות אנדרטה של כפר ערבי, אז מוזיאון ישראל הוא סובניר של המוזיאון של העכשווי"

מתוך המאמר של ארטורו מאורה "על מזכרות ושכחות במוזיאונים של עיר הקודש ושל עיר הקודש במוזיאונים"

خطط 'متحف اسرائيل' بايحاء من القرية العربية وبني على انقاض قرية الشيخ بدر»، ادعى أرطورو مؤورا خلال زيارته لعين كارم، و 'المتحف الجديد المعاصر' هو نفسه بيت عربي موجود في القرية، تحول الى متحف تذكاري للقرية العربية، 'متحف اسرائيل' هو هدية تذكارية ل 'متحف العصري'

من مقال أرطورو مؤورا «عن تذكارات ونسيان في متاحف المدينة المقدسة والمدينة المقدسة في المتاحف»



העבודות שבתערוכה הן הערות שוליים על היסטוריה מקומית, על פוליטיקה עירונית ועל המבנה האדריכלי שבו התערוכה מתקיימת: בית ערבי בעין כרם, באמצע דרך הצליינות שעולה לכנסיית הביקור. ככל הנראה, המבנה היה שייך לחוקר עיסא מאנון. הוא נפקד ב־1948. האמנית דניאלה פסל רכשה אותו ב־1972 מעמידר ותרמה אותו לשם הקמת מרכז אמנות. מאז אוקטובר 2009 פועל במקום מרכז מעמותה, מרכז לאמנות ומדיה על שם דניאלה פסל בשיתוף קבוצת Sala-manca והקרן לירושלים.

الأعمال في المعرض هي هوامش عن تاريخ محلي، عن سياسة متمدنة وعن المبنى المعماري الذي يقام فيه المعرض: بيت عربي في عين كارم، في وسط طلعة درب الحجيج لكنيسة الزيارة. كما يبدوا فان مالك المبنى هو عيسى مانون. قامت دولة اسرائيل 'بتغييبه' ب– ١٩٤٨. اشترته الفنانة دانيئيلا بيسل ب– ١٩٧٢ من عميدار وتبرعت به من أجل اقامة مركز للفن. منذ أكتوبر ٢٠٠٩ يعمل مركز معموتاه، مركز للفن والاعلام على اسم دانيئيلا بيسل بالتعاون مع مجموعة سالا–مانكا وصندوق القدس.



שיחה בין ארטורו מאורה וקבוצת Sala-manca

ארטורו מאורה: קוראים לי ארטורו מאורה. אני אחד החוקרים החשובים של ז'וואו דלגָדו. הייתי רוצה לשאול אותך איך את מרגישה כשומרת במוזיאון של העכשווי. את עומדת לשהות שעות ארוכות במקום שבו יצירות אמנות ספציפיות לאתר: כנסייה שהיא לא באמת כנסייה, מרפסת סגורה שממנה לא באמת אפשר להביט חוצה, דלת שצריך לפתוח אותה למבקרים כדי לשמוע עדות מסוימת על הכפר הזה...

Sala-manca: זה קצת מסובך, כי אני אמנית, אבל עכשיו במוזיאון הזה אני גם שומרת, שצריכה לפתוח דלתות, לגבות דמי כניסה, להשגיח. אף על פי שיצירות האמנות האלה הן שלי, אני מרגישה את הריחוק ההכרחי שהתפקיד הזה כופה עליי. מדהים כמה קל לנו להפוך לשומרים. למעשה, המקום שאני הכי אוהבת לשהות בו הוא הכנסייה. אני אוהבת פשוט לשבת ולקרוא שם, כשאין אף אחד סביבי. אני יושבת שם גם כשהמוזיאון סגור, ואני מרגישה קרובה יותר ליצירות.

ארטורו מאורה: את יכולה לספר לי על יחסך ליצירות האמנות בתור שומרת? איך עלינו להבין את המשפט שאת אומרת: "אל תיגעו ביצירות האמנות, געו בי"? איך את מרגישה כשאת אומרת את זה? האם זה חלק מהתפקיד שלך בתור שומרת? האם בעצם את אומרת את המילים האלה לעצמך? האם זה חלק מהצהרה אמנותית?

Sala-manca: העובדה שהשומרים הם למעשה אלה ששוהים עם יצירות האמנות זמן רב יותר מכל אדם אחר מרתקת אותי. בתור שומר אתה מפתח יחס מסוים ליצירות האמנות המוצגות: אתה יכול לשנוא אותן, אתה יכול לאהוב אותן, אתה יכול לחוש איתן בנוח או שלא בנוח. במובן מסוים המבקרים המגיעים מפריעים לקשר שלי עם היצירות.

ארטורו מאורה: פתאום לשומרת יש פנים, יש לה אישיות, יש לה קול. במובן מסוים זה קשור ליצירות אחרות במוזיאון הזה, שבו הבלתי נראה הופך לנראה והקולות המחוקים, השותקים או המושתקים, מוחזרים אל האור, ושם יהיה אפשר לשמוע אותם. זה נראה לי מאוד נוגע ללב, בייחוד כשאת אומרת: "אל תיגעו ביצירות האמנות,

محادثة بين أرطورو مؤورا وسالا–مانكا تشرين ثاني، مصرارة

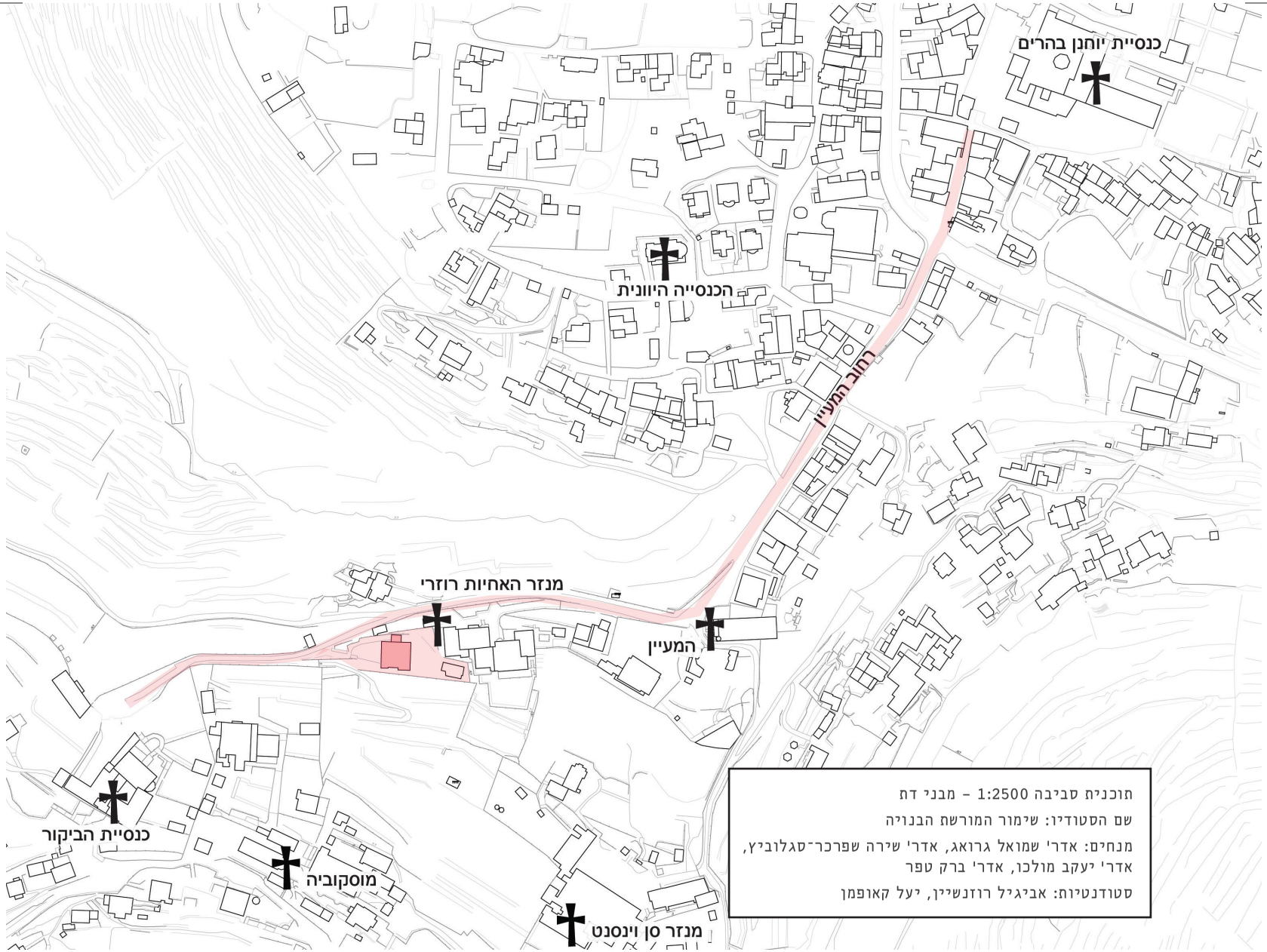
أرطورو مؤورا: اسمي أرطورو مؤورا، وأنا أحد الباحثين المركزيين لجوئو دلجدو. اود ان أسألكِ كيف تحسين بدور الحارسة بمتحف العصري. ستقضين ساعات طويلة في موقع فيه أعمال فنية خاصة بالمكان: كنيسة ليست كنيسة حقا، شرفة مغلقة ليس بالإمكان حقا النظر الى الخارج من خلالها، باب يجب أن يفتح لسماع شهادة معينة عن هذه القرية...

سالا–مانكا: الأمر معقد لأنني فنانة ولكنني الآن في هذا المتحف حارسة ايضا، عليها فتح الأبواب، جباية رسوم الدخول والمراقبة. مع أن هذه الأعمال الفنية لي، الا انني أحس بمسافة تفصل بيني وبينها بحكم ما تفرضة الوظيفة علي. مدهشة سهولة تحولنا الى حراس. في الحقيقة، المكان المحبب الي للمكوث به، هو الكنيسة. أحب أن اجلس وأقرأ هناك عندما لا يكون أحد من حولي. أجلس هناك عندما يكون المتحف مغلقا وأحس بقرب أكبر من الأعمال الفنية.

أ.م: أيمكنك االحديث عن علاقتك بالأعمال الفنية كحارسة؟ كيف علينا أن نفهم قولك: "لا تلمسوا الأعمال الفنية، المسوني أنا"؟ كيف تحسين عندما تقولين ذلك؟ هل هذا جزء من دورك كحارسة؟ هل توجهين هذا الكلام لنفسك؟ هل هذا جزء من تصريح فني؟

س.م: حقيقة أن الحراس يمكثون مع الأعمال الفنية وقتا أطول من أي شخص آخر تدهشني. بدور الحارس، يتطور عندك شعور معين تجاه الأعمال الفنية المعروضة: يمكنك أن تكرهها، يمكنك أن تحبها، ويمكنك أن ترتاح أو لا ترتاح اليها. بالامكان القول بان الزوار يعكرون علاقتي بالأعمال الفنية.

ا.م: فجأة أصبح للحارسة وجه، لديها شخصية، لها صوت. بشكل أو بآخر، لهذا علاقة مع أعمال فنية أخرى في هذا المتحف، الذي يصبح فيه اللامرئي مرئياً وترجع فيه الأصوات البعيدة الصامتة أو المنزوعة حق الكلام الى النور، حيث يصبح سماعها ممكنا. ذلك مؤثر جدا بالنسبة لي، خصوصا عندما تقولين: "لا تلمسوا الأعمال الفنية، المسوني أنا". انت الفنانة، انت المنفذة وأنت العمل الفني نفسه، هنا تتحول هذه الجملة الى جملة متناقضة.



תוכנית סביבה 1:2500 – מבני דת

שם הסטודיו: שימור המורשת הבנויה

מנחים: אדר' שמואל גרואג, אדר' שירה שפרכר־סגלוביץ, אדר' יעקב מולכו, אדר' ברק טפר

סטודנטיות: אביגיל רוזנשיין, יעל קאופמן

גוע בי". את האמנית, את המבצעת, ואת גם יצירת האמנות עצמה, ואז המשפט הזה הופך לסתירה.

Sala-manca: כן, אני מוצאת עניין באמביוולנטיות: מצד אחד משתמשים בי; מצד אחר יש לי יותר חופש, יותר מרחב, אני יכולה לדבר, ליצור אינטראקציה עם האנשים.

ארטורו מאורה: למה שמישהו יבנה כנסייה, ועוד כנסייה מעץ? אני מבין שהמוזיאון ממוקם באמצע הדרך לכנסיית הביקור, ובכל זאת, האם את יכולה לספר למה התכוונת כשהקמת כנסייה בעצמך? קראתי על הרעיון של "תנועת הכתוב" עם גישה מוזיאולוגית...

Sala-manca: הכנסייה היא פלטפורמה, התייחסות לתפקיד הקנוני של המוזיאון ושל האתר הגיאוגרפי הממוקם בין כנסיית הביקור להר הזיכרון [יד ושם, הר הרצל], בניסוחו של רודריגז - "עמק השִכחה". הכנסייה היא אנדרטה. העניין של כנסייה מעץ ולא מאבן הוא אחר. מה דעתך על זה, מנקודת הראות שלך כחוקר שחוקר את יצירת האמנות של עצמך?

ארטורו מאורה: אני מעוניין בקונספט של ההמרה - המרה של מקום אחד באחר בתוך אחד המוטיבים הראשיים של הפרויקט הזה, בייחוד בהקשר של עין כרם.
הטרנספורמציה של זהותו של הבית, גם אם זה נעשה בכוח וגם אם לא... בתחילה זה היה בית פלסטיני, שהמדינה הלאימה, אחר כך הוא הפך לביתה של אמנית פולנית־ישראלית, אחר כך מרכז אמנות, ועכשיו מוזיאון... וכנסייה - אבל כנסייה מעץ. אילו זו היתה כנסייה מאבן, אז היא היתה "אמיתית". אבל כפי שהיא, היא הערה על המושג "כנסייה". היא גם מתייחסת לכנסייה כאל מקום של התכנסות, רמז לפעילויות שאנחנו מקיימים כאן.

למרות ההמרה של הבית, הוויטראז'ים של הבית המקורי נשארו כמו שהיו. יש גם קשר לספרייה שהארכיון שוכן בה, המקום של הידע ושל ההיסטוריה. לעומת זה, הכנסייה תורמת גישה מיסטית יותר. החלונות מפרידים בין שני החדרים האלה, שעוסקים באותם נושאים אבל בדרכים שונות: הארכיון והכנסייה (שהיא זירת הפרפורמנס), הטקסט והקונטקסט. את ההיבט הזה אפשר ליישם גם על הדה־טקסטואליזציה של המרפסת: המרפסת כפרודיה על המרפסת התל אביבית, כשבמקום הנוף של

س.م : نعم، تثير اهتمامي العلاقة المزدوجة: من جهة شيء يتم استعماله ومن جهة أخرى لديك حرية أكثر، حيز أوسع، بامكانك الحديث والتواصل مع الناس.

أ.م : ما الذي يدفع أحدهم لبناء كنيسة، بل كنيسة من الخشب أيضا؟ أعلم أن المتحف موجود في منتصف الطريق ل كنيسة الزيارة، ومع ذلك، هل بامكانك الحديث عن قصدك من وراء اقامة الكنيسة بنفسك؟ قرأت عن فكرة حركة الطائفية مع توجه متحفي.

س.م : الكنيسة هي منصة، لها علاقة بالدور الكنسي للمتحف وبالموقع الجغرافي الكائن بين كنيسة الزيارة وجبل الذكرى (ياد فاشم، جبل هرتسل)، أو كما يسميه رودريغز وادي النسيان. الكنيسة هي نصب تذكاري. موضوع كونها من خشب وليس من حجر هو موضوع آخر. ما رأيك بذلك، من وجهة نظرك كباحث يدرس الأعمال الفنية خاصته؟

أ.م : أنا مهتم بموضوع التحويل. تحويل مكان الى آخر كأحد العناصر الرئيسية بهذا المشروع، خصوصا في سياق عين كارم. التحول في هوية البيت بغض النظر عن حدوث ذلك بالقوة ام لا. بداية كان بيتا فلسطينيا استولت الدولة عليه، ثم تحول الى بيت فنانة بولندية– اسرائيلية، ثم الى مركز للفن والآن لمتحف وكنيسة– ولكنها كنيسة من خشب. لو كانت الكنيسة من حجر لكانت كنيسة حقا. ولكنها بهذا الشكل تمثل ملاحظة بخصوص مفهوم الكنيسة. ترى بالكنيسة مكانا للتجمع باشارة للنشاط الذي نقوم به هنا. الشبابيك الزجاجية الملونة بقيت رغم تحول البيت. هناك ايضا علاقة مع المكتبة المحتوية على الأرشيف، مكان المعرفة والتاريخ. من ناحية أخرى تضيف الكنيسة جانبا أكثر باطنيةً وابهاما. تفصل الشبابيك بين هاتين الغرفتين اللتين تعالجان نفس المواضيع ولكن بطرق مختلفة: الأرشيف والكنيسة، حيز التنفيذ، النص والسياق. بالإمكان تطبيق هذا الجانب ايضا على نزع الشرفة من السياق: الشرفة كسخرية من الشرفة التل– أبيبية، بحيث تشرف على المشهد السياسي الريفي بدل الاشراف على مشهد البحر. اجد تحدياً بنقل الهوية المعمارية، ليس فقط كوجهة نظر، بل كمكان يمكن أن يُنظَرَ الينا فيه كجسم غريب.

س.م : علي ان اضيف الجانب التفاعلي للعمل الفني، المتمثل بالطلب

הים היא פונה לנוף הפוליטי והפסטורלי הזה. אני מוצא אתגר בשינוי הזהות הארכיטקטונית של המרפסת, ולא רק כנקודת מבט אלא גם בתור נקודה שממנה אפשר להיראות כגוף זר.

Sala-manca: הייתי מוסיפה את ההיבט האינטראקטיבי של היצירה, שמומחש בבקשה שהמבקרים ישלמו בעבור הגישה למראה: ה"הפרטה" הזאת של הבעלות על הנוף, שכל כך אופיינית לתרבות התיירות. אחת השאלות היא מי הבעלים של הנוף? שאלה בולטת אחרת היא מי הבעלים של ה"מראה"? על רקע תהליך האורבניזציה של המרחב ותוכניות העיר של "תיוריפיקציה" קניבלית אנחנו מוכרים לקהל את נקודת המבט המופרטת שלנו.

ארטורו מאורה: מה שמעניין אותי הוא למי שייך הנוף הזה. איזה מין נוף זה? האם זה נוף ישראלי? נוף תנ"כי? נוף פלסטיני? האם את מתייחסת לשאלה מה מסתתר מאחורי הפסטורלי?

Sala-manca: הנוף שייך לכל מי שנחשב בעליו ושיכול לשלוט בו. לכן על ידי חסימתו בתריסי הפלסטיק האלה אנחנו גם עושים לו טרנספורמציה ומיישמים סוג של אסתטיקה "ישראלית": למסגר את הנוף בדרך זו.

ארטורו מאורה: אם כך התריסים האלה הם בדרך מסוימת המקבילה של ענפי הדקלים הממסגרים את המראות של הנוף הפלסטיני בגלויות הציוניות הישנות: תריס הפלסטיק ממיר את הנוף לנוף של "ארץ ישראל החדשה".

ארטורו מאורה: את יכולה להגיד משהו על מחזהו של דלגדו "נוף בגרוש"? על היראות על ידי הנוף, על הנוף שמביט בך... היפוך התפקידים הזה?

Sala-manca: היפוך היוצרות הוא שאנחנו גם מסתירים את עצמנו מהנוף, מההיסטוריה, מהעבר. אנחנו מוגנים.

ארטורו מאורה: הייתי רוצה לסיים בשיחה על היצירה "Residency". היצירה ה"סגורה" הזאת והשומרת מזכירים יצירה של סנטיאגו סיירה. למה היצירה סגורה? מה את מצפה מהמבקרים ביחס לעדות הזאת, שהדס עפרת מקריא בחדר הזה?

Sala-manca: אני חושבת שאפשר לתת לזה כמה פרשנויות. בשבילי הפשוטה ביותר היא גם החזקה ביותר: אנשים צריכים לחפש את השומר במשמעות הישירה,

من الزائرين أن يدفعوا مقابل تمكينهم من الوصول الى المشهد : هذه الخصخصة للملكية على المشهد، هي نموذجية لثقافة السياحة .
أحد الأسئلة هو من يملك المشهد؟ على خلفية مسيرة تمدين الحيز ومخططات البلدية الوحشية للتسييح (من سياحة)، نبيع نحن للجمهور وجهة نظرنا المخصخصة .

أ.م : ما يهمني هو من يملك هذا المشهد؟ أي مشهد هو هذا؟ هل هو مشهد اسرائيلي؟ مشهد توراتي قديم؟ مشهد فلسطيني؟ هل تتطرقين الى سؤال ما يقف وراء المشهد القروي؟

س.م : المشهد تابع لكل من يعتبر مالكا له وقادر على التحكم به . لذا عن طريق اغلاقه بهذه الستائر البلاستيكية (تريس)، فاننا نقوم ايضا بتحويله وبتطبيق نوع من التجميل الاسرائيلي : وبتأطير المشهد بهذه الطريقة .

أ.م : ان كان الأمر كذلك فان هذه الستائر البلاستيكية موازية لسعف النخيل المستعملة لتأطير مناظر المشهد الفلسطيني في المعارض الفنية الصهيونية القديمة : الستائر البلاستيكية تحول المشهد الى مشهد لأرض اسرائيل الجديدة . أيمكنك أن تقولي شيئاً عن الستائر البلاستيكية له علاقة بمسرحية دلجدو؟ ان تكوني مرئية من قبل المشهد، المشهد ينظر اليكِ . تبادل الأدوار هذا؟

س.م : تبادل الأدوار هذا متمثل بكوننا نختبئ بنفسنا ايضا من المشهد، من التاريخ، من الماضي . نحن محميين .

أ.م : بودي أن أختتم بالحديث عن العمل الفني بأبواب موصدة . هذا العمل الفني المغلق والحارسة يُذَكِران بعمل سانطياجو سييرا . لماذا العمل الفني مغلق؟ ماذا تتوقعين من الزوار بالنسبة لهذه الشهادة (المترجمة) المقدمة بصوت هداس عفرات في هذه الغرفة؟

س.م : أعتقد بأنه بالإمكان تقديم عدة تفسيرات . بالنسبة لي ابسطها هو أقواها : يجب على الناس أن يبحثوا عن الحارس بمعناه المباشر، الكفكائي (نسبة الى الفيلسوف كافكا)، ليطلبوا مني فتح الغرفة لهم . آتي، أفتح، وأغلق الباب . بطريقة أو بأخرى، تجبر هذه الأفعال الناس على الاستماع للعمل الفني .

أ.م : هل تخافين، أم انك تمثلين الخوف من الإستماع؟

הקפקאית, כדי לבקש שאפתח בשבילם את החדר. אני באה, אני פותחת, אני סוגרת את הדלת... בדרך מסוימת הפעולות האלה מחייבות את האנשים להאזין ליצירה.

ארטורו מאורה: האם את פותחת מהאזנה, או שאת מייצגת את הפחד ממנה?

Sala-manca: זו שאלה טובה... שניהם, אני חושבת. אתה יודע, אנחנו [Sala-manca] עובדים בבית פלסטיני לשעבר. זה עניין לא פתור. בנושא הזה יש מבחינתנו הרבה סתירות.

ארטורו מאורה: מה היית מציעה כהגדרה ל"עכשווי"? מה התמה העיקרית של המוזיאון שלכם?

Sala-manca: כשראינו את יצירתו של כריסטוף שלינגנזיף (Schlingensief) בביינאלה של ונציה, וישבנו ב"כנסיית הפחד" שלו, חשבנו שאף על פי שהרעיון עלה אצלנו יותר משנה וחצי לפני שהיינו בביינאלה, אולי אנחנו צריכים לשקול מחדש את היצירה שלנו, "כנסיית הביקורת" [משחק מילים על "כנסיית הביקור"] או שאנחנו צריכים להמיר את דתנו (צוחקת). אחרי כמה זמן הבנו שאנחנו פשוט מגיעים מכנסייה דומה. ה"להיות עכשווי" הזה הוא שהופך אותנו לחלשים וחזקים כל כך בעת ובעונה אחת.

ארטורו מאורה – דיאגו רוטמן

Sala-manca – לאה מאואס

س.م : هذا سؤال جيد . الاثنان باعتقادي . تعرف، نحن (سالا مانكا) نعمل ببيت كان بيتا فلسطينياً . هذا أمر لم يحل ولدينا الكثير من التناقضات بهذا الشأن .

أ.م : أي التعريفات تقترحين ل"عصري" ، ما هو مجال العمل الرئيسي لمتحفكم؟

س.م : عندما رأينا عمل كريستوف شلينجزنيف (Schlingensief) في بينالا في فنيتسيا، وجلسنا في الكنيسة، أحسسنا بأن علينا تغيير العمل الفني الى' كنيسة النقد [تلاعب بالكلمات العبرية لإسم' كنيسة الزيارة] (مع أن الفكرة خطرت لنا قبل أكثر من سنة ونصف من ذلك اليوم)، أو ان علينا تغيير ديننا (تضحك) . بعد برهة قصيرة فهمنا أننا أتينا من كنيسة مشابهة . موضوع أن نكون معاصرين هو ما يجعلنا ضعفاء وأقوياء الى هذا الحد في آن واحد .

أرطورو مؤورا – دياغو روطمان

سالا–مانكا – ليئا ماوس

Overtura Temple of contemporary / Anonimus Chuaro

for Oud, Lauta, accordeon & 3 singers



כנסיית הביקורת

קבוצת Sala-manca בשיתוף קולקטיב מעמותה

מוזיקה: ירדן ארז

הכנסייה היא נקודה נוספת במסלולי התיירות שבהם האמנות הופכת לקישוט של חוויה פרטית בטיול השנתי. המוזיאון הוא כנסייה חילונית מודרנית, והפרפורמנס המוצג בכנסייה הוא שילוב של מיסה, דרשה והקראת שירה.

העבודה מתייחסת לאתר הגיאוגרפי הייחודי שהמוזיאון של העכשווי שוכן בו, באמצע דרך הצליינות שעולה לכנסיית הביקור. זהו אובייקט פיסולי, העתקה של כנסייה מזרח-אירופית לכפר הערבי; הערה נוספת על תהליך המרת זהותו המקורית של הבית, "אמצע הדרך" בין המסורת האדריכלית של כנסייה נורווגית לצימר בצפון. בכנסיית הביקורת מוצגים ומצוטטים פילוסופים מערביים כסמלים של הלך הרוח של הכנסייה.

עץ אורן, ויטראז', מקרן, רמקולים, מיקסר, מחשב, מכונת מוזיקה, מיקרופונים, מגאפון מתכת, קמרה אובסקורה (טפט שחור מחורר, נייר פָּרגמנט)

كنيسة النقد

سالا–مانكا بالاشتراك مع كوليكتيف معموتاه

موسيقى : ياردين ايريز

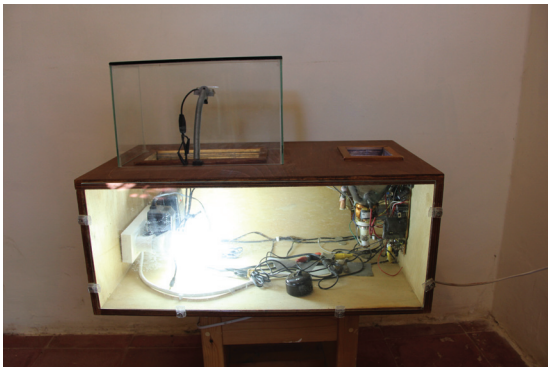
نقطة أخرى على دروب السياحة التي يتحول الفن فيها الى زينة للتجربة الفردية في رحلة سنوية . المتحف هو كنيسة علمانية حديثة، والأداء المعروض في الكنيسة هو مزيج من قداس، خطبة وقرائة شعرية .

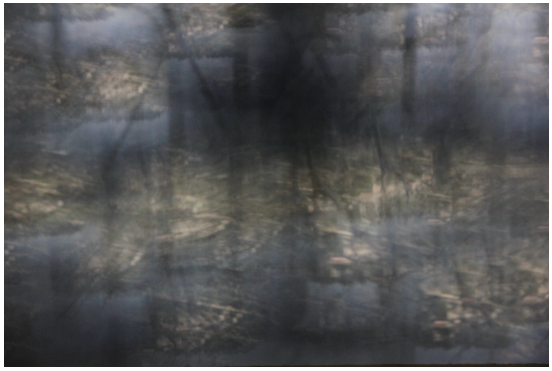
تطرق الى الموقع الجغرافي المميز الذي يقطن فيه 'متحف العصري'، ، في وسط طلعة درب الحجيج لكنيسة الزيارة . هيئة نحتية، نسخ كنيسة شرق أوروبية الى القرية العربية، ملاحظة اضافية بالنسبة لعملية تحويل هوية البيت، 'منتصف الطريق' بين التقاليد المعمارية لكنيسة نرويجية وتسيمر في الشمال . في كنيسة النقد يعرض ويُقتبس فلاسفة غربيون كأيقونات لمزاج الكنيسة .

شجرة صنوبر، بروجيكتور، سماعات، ميكسر، حاسوب، آلة موسيقى، ميكروفونات، مكبر صوت معدني، كاميرا أبسكورا (ورق جدران اسود مخرم، ورق رقيق–بارجامينط)





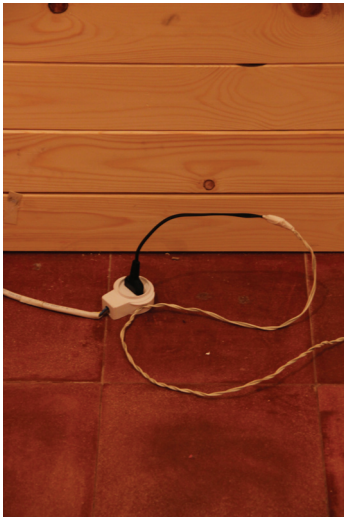


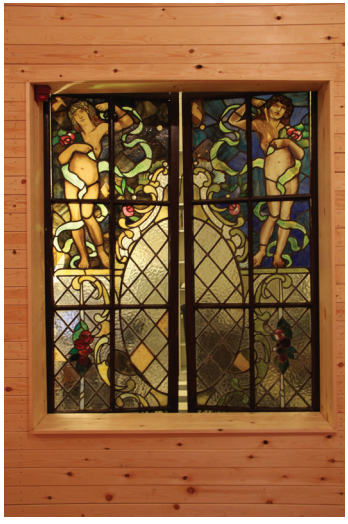
















Church of Criticism

Sala-Manca with Mamuta Collective

Music: Yarden Erez

Another stop along the tourists' route, where art becomes the decoration of a private school-trip experience. The museum is a modern secular church and the performance executed in the Church is a combination of a mass, sermon and poetry reading. A reference to the unique geographic site of the Museum of the Contemporary, midway through the pilgrimage route to the Church of Visitation. A sculptural object, duplication of an Eastern European church to the Arab village; another comment on the process of converting the house's original identity, "halfway" between the architectural tradition of a Norwegian church and a zimmer in northern Israel. The Church of Criticism features and quotes Western philosophers as icons of the Church's outlook.

[*Knesiat Habikoret, a play on the Hebrew name of Church of Visitation]

Pine wood, stained glass, projector, mixer, computer, music machine, microphones, metal megaphone, camera obscura :pierced black wallpaper, tracing paper

Eternal Sabbath

In one of Samuel Rotman and Joao Delgado's many meetings in the early 1950s in a British coffee shop in Buenos Aires, following a historical game of dominos, Delgado raised a philosophical question that had occupied Samuel for many years (according to Rotman it had only been a matter of minutes): If the Jews' Sabbath candles were never extinguished, what would happen to the Sabbath?

Delgado answered his own question and also raised the following hypothetical conjecture: in the case of the lights not extinguishing, Jewish workers would be able to stop working without delay and their lives would become a perpetual First of May or, more precisely, an eternal Sabbath (Delgado was not Jewish and did not know that most Jewish workers were Bund members and did not observe the Sabbath). The thought did not come out of nowhere: Delgado's "every day is the First of May" worldview was expressed in the creation of 300 calendars in which every day was May 1st with the exception of December 31st, which appeared as April 30th, which had little effect on the rest of the days of the year. The Argentinian Workers' was not impressed by the calendar and refused Delgado's offer to give them as a gift to the workers on May 1, 1951. Delgado stored the calendars in a secret place until the following First of May and gave one as a gift to Arturo Maure, who stopped working from the moment of its receipt.

Twenty-seven years later – almost a year after Delgado's disappearance in 's military



dictatorship, Samuel Rotman created electric Sabbath candlesticks which he called "Eternal Sabbath," in a tribute to Delgado. They were both an affront to Jewish time and a memorial candle for the poet (so it was written in handwriting on the receipt of purchase for the lightbulbs. The receipt is lost, but the lamps are still on the candlesticks).

Following the famous Argentinean lightbulb shortage of 1978, the "Eternal Sabbath" candlesticks served to keep the Sabbath in the house of Usher and Malke Rotman, the parents of the artist. The caretaker Cristina – an eternal Shabbes Goy – would light the candlesticks every Sabbath. It was never clear who turned off the candlesticks, how, and if at all.

שבת תמיד

באחת הפגישות הרבות בין סמואל רוטמן לז'ואאו דלגדו בתחילת שנות החמישים בבית הקפה הבריטי בבואנוס איירס, אחרי משחק דומינו היסטורי, העלה דלגדו שאלה פילוסופית שהעסיקה את רוטמן שנים רבות (לפי רוטמן עצמו כמה דקות ספורות): אילו נרות השבת של היהודים לא היו נכבים, מה היה קורה לשבת?

דלגדו ענה לעצמו והעלה גם את ההשערה הבאה: במקרה של אי־כיבוי הנרות, היו הפועלים היהודים יכולים להפסיק לעבוד לאלתר ולחיות את חייהם ב־1 במאי נצחי, או ליתר דיוק בשבת נצחית (דלגדו לא היה יהודי והוא לא היה מודע לכך שרוב הפועלים היהודיים היו בונדיסטים ולא שומרי שבת). המחשבה לא נולדה בחלל ריק: "כל יום הוא 1 במאי" היתה תפיסת החיים של דלגדו שקיבלה ביטוי מוחשי בייצור של 300 לוחות שנה שבהם כל יום היה 1 במאי – חוץ מ־31 בדצמבר, שהופיע בתור 30 באפריל, ללא השפעה רבה על יתר ימי השנה. הסתדרות העובדים של ארגנטינה לא ראתה בלוח השנה שום חידוש וסירבה להצעתו של דלגדו להעניק את לוחות השנה כשי לפועלים ב־1 במאי 1951. דלגדו אחסן את לוחות השנה במקום סודי ב־1 במאי שנה לאחר מכן ונתן לוח שנה אחד מתנה לארטורו מאורה. מאורה הפסיק לעבוד מאז קבלת הלוח.

27 שנים לאחר מכן, לקראת מלאת שנה להיעלמותו של דלגדו בדיקטטורה הצבאית בארגנטינה, ייצר סמואל רוטמן פמוטי שבת חשמליים שכינה "שבת תמיד" שהיו מחווה לדלגדו – קריאת תיגר על הזמן היהודי ונר תמיד לזכרו של המשורר (כך היה רשום בכתב היד של קבלת הקנייה של הנורות. הקבלה הלכה לאיבוד, הנורות עדיין בפמוטים).

לאחר המחסור המפורסם בנורות של שנת 1978 בארגנטינה שימשו פמוטי "שבת תמיד" לשמירת השבת בביתם של אשר ומלכה רוטמן – הוריו של היוצר. המטפלת קריסטינה – גויה של שבת תמיד – נהגה להדליק את הפמוטים כל ליל שבת. מעולם לא התברר מי כיבה את הפמוטים, איך ואם בכלל.

سبت دائماً

في أحد اللقائات الكثيرة بين صاموئيل روطمان وجاؤو دلجدو في أوائل الخمسينيات في بوينيس أيارس، وبعد لعبة دومينو تاريخية، طرح دلجدو سؤالاً شغل بال صاموئيل لسنوات طويلة (بحسب روطمان نفسه كان ذلك دقائق معدودة): لو لم تطفأ شموع السبت اليهودي فماذا كان سيحدث للسبت؟

أجاب دلجدو نفسه وطرح الفرضية التالية: لو لم تطفأ الشموع لكان بإمكان العمال اليهود التوقف عن العمل فوراً وأن يعيشوا حياتهم كأول أيار أزلي، أو للدقة، كسبت أزلي (لم يكن دلجدو يهوديا ولم يكن يعي حقيقة كون غالبة العمال اليهود بونديين [حزب العمال اليهودي الإشتراكي الروسي] لا يحترمون السبت). لم تولد هذه الفكرة من الفراغ: «كل يوم هو أول أيار» كان مذهب دلجدو في الحياة، وإنعكس ذلك من خلال صناعة ٣٠٠ تقويماً سنوياً كل الأيام فيها أول أيار – عدا عن ٣١ ديسمبر الذي تمثل ب ٣٠ أبريل دون التأثير على باقي أيام السنة. لم تقتنع نقابة العمال الأرجنتيين بأن التقويم يطرح أي تجديد، فرفضت عرض دلجدو لمنح التقويمات السنوية كهدية بأول أيار. خَزَن دلجدو التقويمات السنوية في مكان سري، وقام في أول أيار من السنة التالية بإهداء أحدها لأرطورو مؤورا الذي توقف بدوره عن العمل منذ يوم تسلمه التقويم.

بعد سبعة وعشرون سنة، على مشارف مرور سنة لأختفاء دلجدو في فترة الدكتاتورية العسكرية في الأرجنتين، قام صاموئيل روطمان بصناعة شمعدانات سبت كهربائية أطلق عليها إسم «سبت دائماً»: شكراً وعرفانا لدلجدو، تحدياً للزمن اليهودي وشمعة أزلية لذكرى الشاعر (هذا ما كان مكتوبا بخط اليد على وصل شراء الشمعدانات. ضاع الوصل وما زالت المصابيح على الشمعدانات).

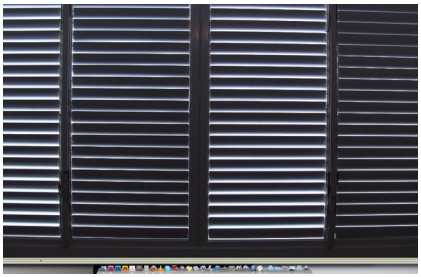
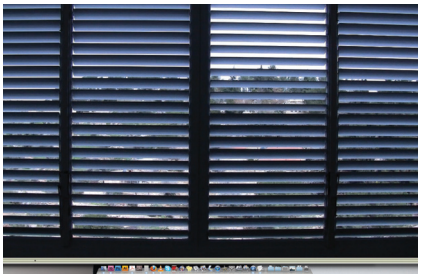
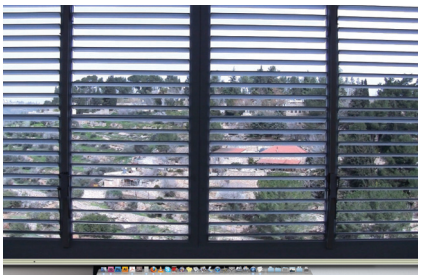
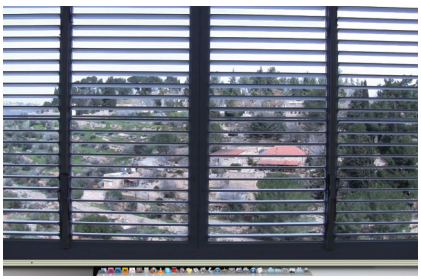
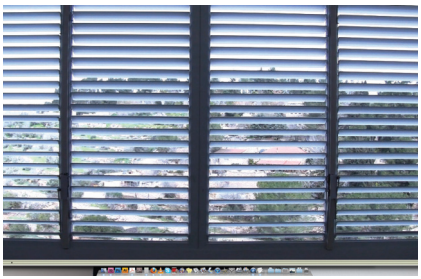
بعد فترة النقص الشديد بالمصابيح في الأرجنتين سنة ١٩٧٨، استعملت شمعدانات «سبت دائماً» لممارسة طقوس السبت في بيت آشر ومالكا روطمان – والدا صانعها. كانت الخادمة كريستينا – غوية١ سبت (غير يهودية) – تقوم دائما بإنارة الشمعدانات كل ليلة سبت. لم يكن واضحا يوماً من أطفأ الشمعدانات، كيف أو ان تم إطفائها أصلاً.










פרָטֵי נוף או נוף פרטי

Sala-manca בשיתוף קולקטיב מעמותה

העבודה הפיסולית האינטראקטיבית חוקרת את המתח בין הפסטורליה של עין כרם ובין תהליכי ההפרטה וההשתלטות על הנוף. הנוף ממוסגר ונחסם על ידי התקנה של תריסי פלסטיק "תל אביביים" במרפסת הבית. תמורת שלושה שקלים ייפתחו התריסים בבת אחת למשך עשר שניות, בתצוגה של נוף מופרט למטרות רווח.

عناصر مشهد أو مشهد خاص

سالا–مانكا بالاشتراك مع كوليكتيف معموتاه

عمل تفاعلي بالنحت يدرس التوتر الموجود بين هدوء عين كارم وبين عمليات الخصخصة والسيطرة على المشهد والحيز. المشهد مُأطر ومُأجر عن طريق تركيب ستائر بلاستيكية «تل أبيبية» في شرفة البيت وإغلاقها. مقابل خمسة شواقل، ستفتح الستائر حالا لمدة عشر ثوان، عارضة مشهدا خاصا بهدف الربح.



Private View

Sala-Manca in collaboration with Mamuta Collective

A sculptural interactive work exploring the tension between pastoral Ein Karem and the privatization processes taking over the landscape. The view is framed and rented by means of installing typical "Tel Aviv" plastic blinds in the balcony of the house and barring them. For 3 NIS the blinds will open abruptly for 10 seconds, displaying a private view for profit.







תריסים מפלסטיק, גבס, מסגרת מתכת, שמשונית, עץ.

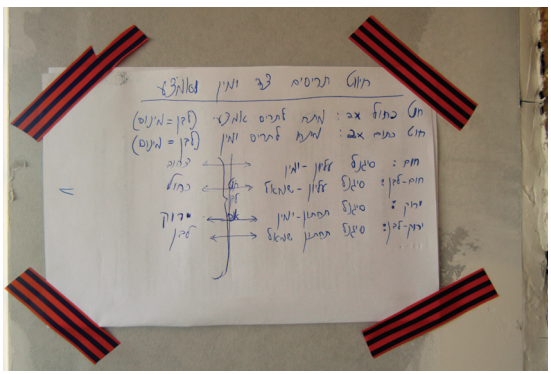
קופסה: פרספקס, עץ, רגל מתכת, ציור מאת א' לוקין.

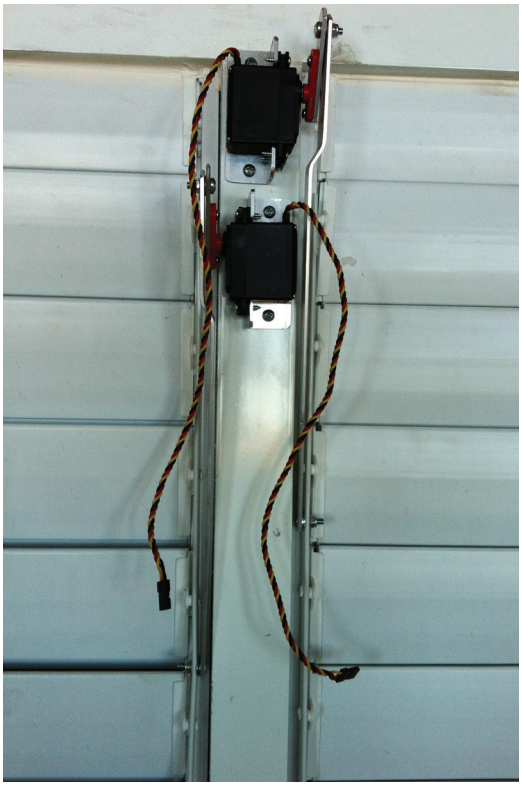
מנגנון אלקטרוני: מנועי סרוו, ארדואינו, כבלים, סוללות

מכניקה: יובל קדם (גלילאו)

ستائر بلاستيكية (تريس)، جبص، اطار معدني، شمسية صغيرة، خشب . علبة : برسبيكس، خشب زوايا معدنية . جهاز الكتروني : محركات سروو، أردوئينو، كوابل، بطاريات

ميكانيكا : يوفال كيدم (جاليليو)





Plastic blinds, plaster, metal frame, PVC sheet, wood. Box: perspex, wood, metal brackets, painting by Lukin. Electronic mechanism: servo engines, arduino, cables, batteries

(Mechanics: Yuval Kedem (Galileo)


SR 255
SR 254
SR 248
SR 249
SR 2310
SR 2212
SR 2211
SR 2111
SR 2011
SR 2010
SR 207
SR 208
SR 199
SR 197
SR 196
SR 195
SR 187
SR 186
SR 184
SR 185
SR 175
SR 176
SR 166
SR 167
SR 168
SR 155
SR 156
SR 135
SR 134
SR 127
SR 128
SR 129
SR 1210
SRB 246
SRB 247
SRV 225
SRV 215
SR 205
SR 204
SR 174
SR 165
SR 154
SR 146
SR 145

ציטוט אורבני או "העור בו אני חי"

קבוצת Sala-Manca

גואש על אבן.

חזית הבית מסומנת במספרים, בדומה לסימונם של בניינים שמיועדים להריסה בירושלים. הפער בין המבנה הפנימי לחיצוני מודגש ונעשה לאנדרטה בתהליך המאיים שבו ירושלים נבנית מחדש בפרויקטים נדל"ניים הרסניים. מתוך כוונה או שלא מתוך כוונה, עין כרם היא אי של שימור המסורת האדריכלית של האחר.

اقتباس معماري: الجلد الذي اعيش فيه

سالا–مانكا بالاشتراك مع كوليكتيف معموتاه

ألوان مائية على حجر.

اقتباس معماري أو: الجلد الذي اعيش فيه (من فيلم المودوفار)

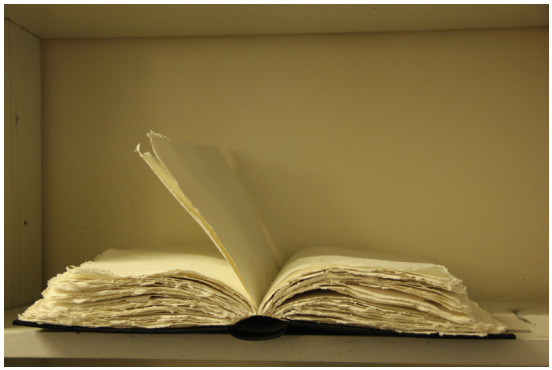
واجهة البيت معلمة بأرقام تشبه الأرقام على البيوت المخصصة للهدم في القدس. الفرق بين المبنى الداخلي والخارجي بارز ممثلاً نصبا تذكاريا للعملية التي تهدد القدس المبنية من جديد عن طريق مشاريع عقارية هدامة. بقصد أو بغير قصد، عين كارم هي جزيرة من الحفاظ على التقاليد المعمارية للآخر.

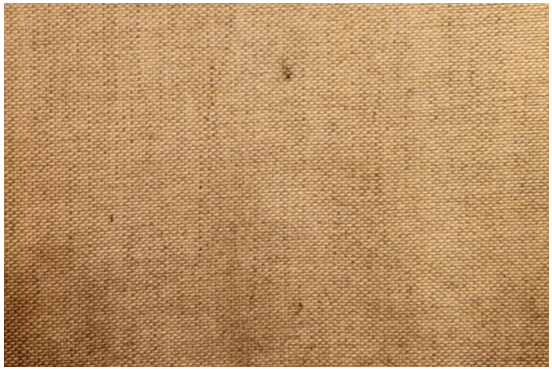
Urban Quote or "The Skin I Live In"

Sala-Manca

Gouache on stone

The façade of the house is marked by numbers reminiscent of the marking of buildings designated for demolition in Jerusalem. The disparity between the structure's interior and exterior is emphasized and becomes a memorial in a process looming over re-built Jerusalem with destructive realty projects. Intentionally or unintentionally, Ein Karem is an island of conservation of the other's architectural heritage.

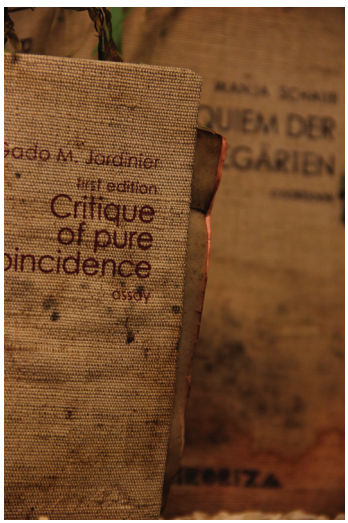




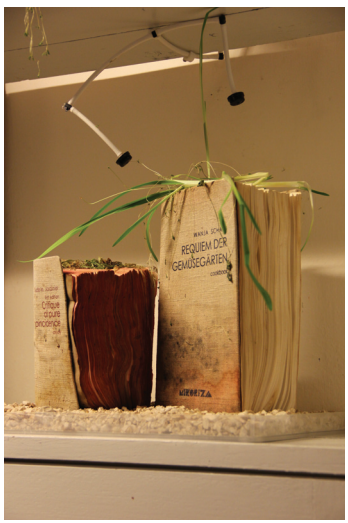

M. Jardinier
BEGRIFF
UND
GEGENSTAND
der unverständliche Dialekt der Dialektik
transkriptioniert






MARIA SCHAUB
QUIEM DER
EGÄRTEN
gado M. Jardinier
first edition
Critique
of pure
bincidence
os.dy


MARIA SCHAUB
SOWOHL
ALS
AUCH
tableln der
Gegenwart


REQUIEM DER
GEMÜSEGÄRTEN



Nine Transcriptions

Wanja Schaub

Nine Transcriptions is a series of entropic books, published by Mikoriza Bookpress. The series is a revised edition of "Am Anfanf ist Kaputt" – the history of an expanding universe, published in 2008. During the exhibition the books will contain a selection of crop seeds in thermodynamic systems entropy, a parameter representing the state of disorder. The greater the disorder the higher the entropy. These books are highly entropic.

"Look for the meta-levels, generated by the garden itself. What generates the meta-levels is rot being decomposed." (Fischli/Weiss)

Books, craft, seeds from gardens in Ein Karem, drippers

תשעה שיעתוקים

ואניה שאוב

סדרה של ספרים של ההוצאה לאור מיקוריצה. ספרים בעבודת יד, זרעים מגינות בעין כרם, טפטפות

تسعة استنساخات

وآنيا شاوب

سلسلة كتب لدار النشر ميكوريتسا. كتب، أعمال يدوية، بذور من حدائق عين كارم، قطارات ري.


לכניסה לעבודה
נא צלצלו בפעמון
To Enter The
Work
Please Ring
The Bell

Residency

הדס עפרת

חדר הרזידנסי במרכז לאמנות ומדיה בעין כרם ננעל. החלונות נאטמו באמצעות מראות. הפנים משתקף, לכוד בזגוגית שמבעד לה אמור היה לחדור הנוף שמנגד. החדר מתהפך כמו כפפה שכף יד נטשה אותה בחופזה. החדר אפל וריק. הרהיטים הכהים חלולים, מתוכם מבליחה קרן אור וקולו של נוכח נעדר: "שמי הוא איסחאק איסמאעיל מוחמד אל-ח'טיב. נולדתי בתאריך 10.4.1929, בכפר עין כרם. אבי הוא השייח' איסמאעיל אל ח'טיב, ושם אמי סדיקה ח'ליל סעיד. ביקרתי בכפר שלי בשנת 1998 ובשנת 1999. לא רציתי ללכת לכפר. פחדתי. החבר שלי, מוחמד חביה, הציע לי והתעקש שאסתכל על הכפר מרחוק..." (מתוך "זוכרות את עין כרם", 2008).

רוצים להיכנס לחדר? המפתח נמצא בידי האוצרים. האוצר הוא שומר סף, מתווך, משכונאי של התת־מודע הקולקטיבי, פקיד ההוצאה לפועל של רגשות האשמה והחרטה.

רהיטים של דניאלה פסל, רמקולים, מיקסר, מראות, תאורה, פעמון אלחוטי.

סאונד פוסט: נועם שפיגלר

Residency

هداس عفرات

غرفة الرزدنسي في مركز الفنون والاتصالات في عين كارم قد أغلقت. أغلقت الشبابيك بمرايا. انعكاسات الداخل اسيرة في الزجاج الذي كان من المفروض أن يدخل المشهد الخارجي من خلاله. تتقلب الغرفة كقفاز تركته كفة يد على عجلة. الغرفة مظلمة وفارغة. الأثاث القاتم مفرغ، ويبزغ من داخله شعاع نور وصوت حاضر غائب: "اسمي هو اسحاق اسماعيل محمد الخطيب . ولدت بتاريخ ١٠,٤,١٩٢٩ في قرية عين كارم. أبي كان الشيخ اسماعيل الخطيب واسم امي كان صديقة خليل سعيد. زرت قريتي سنة ١٩٩٨ وسنة ١٩٩٩. لم أرد الذهاب الى القرية. خفت. صديقي محمد حبيه اقترح على وأصر على أن أنظر الى القرية من بعيد. . .(مقتبس من كراس ذاكرات عين كارم ٢٠٠٨).

تريدون الدخول الى الغرفة؟ المفتاح مع القيمين. القيم كتشبيه بالحارس، الوسيط، مرابي اللاوعي الجمعي، موظف الحجوزات لأحاسيس الذنب والندم. أثاث دانيئيلا بيسل، سماعات، ميكسر، مرايا، اضائة، جرس بتحكم عن بعد بالاشتراك مع سالا–مانكا.

Residency

Hadas Ophrat

The residency room at the Art and Media Center in Ein Karem was locked. The windows were sealed with mirrors. The inside is reflected, trapped in the glass which was supposed to allow the view to come in. The room is inverted like a glove hastily abandoned by its wearing hand. The room is dim and empty. The dark fixtures are hollow, a ray of light flashes out of them, accompanied by the voice of an absentee present: "My name is Izack Ismail Muhammad al-Khatib. I was born on April 10th, 1929, in the village of Ein Karem, Jerusalem. My father is Sheikh Ismail al-Kha'tib and my mother's name is Sadika Halil Said. I visited my village in 1998 and in 1999. I did not want to go to the village. I was afraid. My friend Muhammad Khaviya, suggested and insisted that I would look at the village from a distance..." (from "Remembering Ein Karem", 2008).

You want enter the room? The curators hold the key. Curatorship as an image of a gatekeeper, a mediator, a pawnbroker of the collective subconscious, a bailiff of guilt and remorse

Daniela Passal's furniture, speakers, mixer. mirrors, lighting, wireless bell

sound post-production: Noam Shpigler

הבשורה על פי דלגדו

כנסיית הביקורת במוזיאון של העכשווי

אוברטורה [מוזיקה, טקסט, עמידה, ישיבה וכו']

אוטוביוגרפיה בגוף שלישי

ז'ואאו דלגדו, משורר פורטוגלי, נולד או מת בליסבון. התגורר שלושה ימים באלקנטרה. ביום הרביעי התגייס לחיל הים והגיע לבואנוס איירס. שם קרא בשנות השבעים את המשוררים הגדולים של שנות העשרים. השתתף בשיעורי ערב לאמנות בבתי ספר ליליים עירוניים, מה שדחף אותו לעזוב את השירה ואת האמנות. מספרים עליו שערב אחד גילה לוח זיכרון אחד בכיכר אחת ברובע ה־11; שקפץ פי שלושה גבוה יותר מאחיו הגבוה; ושבלילות היה אוסף את מה שזרק בצהריים.

פרק 1: ז'ואאו דלגדו מבקר בכפר

ב־1938 מטיאס דה סאן חואן, המוכר יותר בשמו הפורטוגלי ז'ואאו דלגדו, הגיע בטעות לעין כרם. הוא הצליח להגיד שלוש מילים בערבית, לקפוץ פי חמישה גבוה יותר מאחיו הגבוה ולדקלם את שירו Eu procuro sombra, "רודף הצל". מחמש הקפיצות קפיצתו השנייה היתה הגבוהה ביותר. משלוש המילים שאמר בערבית המקומיים הצליחו להבין רק מילה אחת: היתה זו מילתו האחרונה - "מיי". מילה זו הצילה את חייו.

שיעור: מים בערבית

מים: מיי
מיי: מים

אנו עוברים לעמוד 251 כדי לעבור לעמוד 315. אנו עוברים לעמוד 315.

פרק 2: עין כרם - הכפר

פעם היה כאן כפר, ולא אנו היינו אלה שהיו. הם היו אלה. לפני שהם היו ושהיה פה כפר, כבר היו פה טראסות. בָּנִינו צופים בטראסות, ובָּניהם צופים בטראסות. לטיפה נעימה של הנוף התמים היא סטירת לחי - הלחי השנייה.

البشارة بحسب دلجدو

كنيسة النقد في متحف العصري

اوبرطوره [موسيقى، نص، وقوف،جلوس الخ..]

سيرة ذاتية من طرف ثالث

جوئو دلجدو هو شاعر برتغالي. ولد ومات في لشبونه. سكن ثلاثة ايام في القنطره. انضم في اليوم الرابع الى سلاح البحرية ووصل الى بوينيس ايريس. هناك قام بقرائة كتابات كبار الشعراء في العشرينيات. في السبعينيات، شارك بدروس فن مسائية في مدارس مسائية في المدينة، وهو الأمر الذي دفعه لترك الشعر والفن. يحكى عنه بأنه عثر يوما ما على لوحة تذكارية في احدى الساحات في الحي الحادي عشر، بأنه كان يقفز أعلى بثلاث مرات من أخيه الطويل وبأنه كان يجمع في الليل ما قام برميه في الظهيرة.

الفصل الأول: جوئو دلجدو يزور القرية

سنة ١٩٣٨، ماتياس ده سان خوان، المعروف أكثر باسمه البرتغالي جوئو دلجدو، وصل خطأً الى عين كارم. كان قادرا على النطق بثلاث كلمات بالعربية، القفز أعلى بخمس مرات من أخيه الطويل، وعلى القاء قصيدته Eu procuro sombra – مطارد الظل. من بين الخمس قفزات، كانت قفزته الثانية هي الأعلى. من الثلاث كلمات التي نطق بها بالعربية، استطاع المحليون فهم كلمة واحدة: كانت هذه الكلمة الأخيرة «ماء». أنقذت هذه الكلمة حياته

درس: ماء بالعربية

مايم: مي
مي: مايم
[مثل عن الماء]

ننتقل الى الصفحة ٢٥١ لكي ننتقل الى الصفحة ٣١٥. ننتقل الى الصفحة ٣١٥.

الفصل الثاني: عين كارم – القرية

פרק 3: הדגל וההיריון

מסופר על עין כרם, שזה היה בית הכרם שיוחנן המטביל נולד בו, שמריה ביקרה בו, ושמריה היתה בהיריון.

מסופר כי לעין כרם היה דגל. מי ששמע על הדגל - שיצייר אותו. מי שראה את הדגל - שיצעד קדימה. מי שלא ראה ולא שמע - שירים את שתי הידיים.

אם אף אחד לא יודע ולא שמע ולא הרים את שתי הידיים - שיצעד צעד אחורה. מי שלא צעד קדימה ולא אחורה - איננו זז.

אני עוברת למרכז כדי לעבור לשוליים.
אני עוברת לשוליים.

THIS IS THE HOUSE OF THE OWNER, OF THE STATE, OF THE DAUGHTER

[קטע מן הסרט של דניאלה פסל]

OLVIDO - שִׁכחה

"אם הר הרצל הוא הר הזיכרון או הר התודעה ההיסטורית הציונית - דרך הקו המתקיים בין 'יד ושם' לבית העלמין הלאומי של ישראל - אז עין כרם, בטופוגרפיה של הזיכרון הישראלי, היא ואדי השִׁכחה, או העמק של התת־מודע ההיסטורי הציוני. המוזיאון של העכשווי הוא נקודה חדשה על מפת המוסדות של המודעות הישראלית, שממחישה את המשולש התלת־ממדי שלה. משלוש הנקודות המוזיאון הוא הנקודה העמוקה ביותר".

ב־1949 הוקם כאן כפר, כפר נוער. הכפר הוקם בטרם נולד הנוער. הנוער נולד מאוחר יותר והגיע לגור בכפר שהוקם לאחר מכן. בין התהום לביקור, בין הבית של הבעל לבית של הבת, תולדות הבית, שהן כתולדות ישראל.

פרק 5

מה נותר? - Was bleibt? (קטע וידיאו)

Sprache (מוזיקה)

يوما ما كانت هنا قرية. لم نكن نحن هم من كانوا. هم كانوا هؤلاء. قبل أن يكونوا وتكون هنا قرية. كانت هنا مدرجات جبلية. ابناؤنا يرون المدرجات. وأبناؤهم يرون المدرجات. مداعبة لطيفة للمشهد البريء هي لطمة على الخد. الخد الأخرى.

الفصل الثالث: العلم والحمل
يحكى عن عين كارم أنها كانت بيت الكرم الذي ولد فيه يوحنا المعمدان، زارته مريم وكانت حاملا.

يحكى أن عين كارم كان لها علم. من سمع عن العلم – فليقم برسمه. من رأى العلم – فليخطو الى الأمام. من لم يرى ولم يسمع – ليرفع يديه الاثنتين.

ان لم يكن أحد يعرف ولم يسمع ولم يرفع يديه الاثنتين – فليخطو خطوة الى الوراء. من لم يخطو الى الأمام ولا الوراء – لا يتحرك.

أنتقل الى المركز لأنتقل الى الهوامش. أنتقل الى الهوامش.

THIS IS THE HOUSE OF THE OWNER, OF THE STATE, OF THE DAUGHTER

هذا هو بيت المالك، الدولة، الابنه

OLVIDO – نسيان

الفصل خمسة:
سنة ١٩٤٩، اقيمت هنا قرية. قرية شبيبة (كفار نوعر). أقيمت القرية قبل أن يولد ابناء الشبيبة. ولد ابناء الشبيبة لاحقا وجاؤوا للسكن في القرية التي بنيت لاحقا.
بين الهاوية للزيارة، بين بيت الزوج لبيت الابنة، تاريخ البيت، هو كتاريخ اسرائيل.

سألنا أنفسنا في أحد الأيام ما هو المتحف، وويكيبيديا قالت:

ماذا تبقى – Was bleibt?
Sprache (موسيقى)

עיבוד של מחזהו של דלגדו "נוף בגרוש"

דמות 1: החיסכון ימנע את החשיפה. קנינו את הנוף בגרוש.

דמות 2: פעם ראיתי איש עם שפם, אבל הוא התגלח או הפסיק לבשל.

דמות 1: [שותק]
דמות 3: התריס נסגר. סגור את התריס.
מה אמרת? אמרה הדמות הגדולה.
התריס נפתח.
מאז שאנו סוגרים את התריסים אנו מרגישים בטוחים יותר.
דמות 4: כשפתחתי את התריסים התביישתי. בכיתי. רצתי. ברחתי. הוצאתי להורג, ועוד פעם ברחתי. תפסו אותי ובכיתי. רצתי. רצתי. ירו בי. חטפו אותי. הקימו מהומה. תנועה לשחרורי הם הקימו. שוחררתי. רצתי. בכיתי. כל זה קרה מאז שפתחתי את התריס.

LO DE LA ROSA DE VALERY

אם חלמת שעברת את גן עדן עם ורד בידך ובבוקר את קמה ומגלה כי את עדיין מחזיקה בוורד ביד. אם את קמה, אם את קמה. בידך ההוכחה כי את לא בגן עדן, כי אולי הצלת ורד.

ב־1971, בזמן שז'ואאו דלגדו, המשורר הפליט הפורטוגלי, הופיע במערכה השלישית של ההצגה "הדוד ואניה" בתיאטרון שוליים בבואנוס איירס ותלה את עצמו במפתיע מן המילה "מימזיס", הכריזה חברת עמידר על מכירת בית נפקדים. דניאלה פסל רוכשת את הבית.

אנו עוברים לעמוד 231 כדי לעבור לעמוד השני. אנו עוברים לעמוד השני ושוב לעמוד 231, וחוזר חלילה. לפעמים אנו מתבלבלים בעמוד השני ומתחילים מחדש. נא לדלג לעמוד השלישי. [הכומר קופץ]

معالجة لنص دلجدو : مشهد بقرش (عديم القيمة)

شخصية ١ : التوفير يقي من الإنكشاف. اشترينا المشهد بقرش.

شخصية ٢ : رأيت مرة رجلاً بشارب، ولكنه حلق أو توقف عن الطبخ.

شخصية ١ : [يسكت]
شخصية ٣ : تغلق الستارة. أغلق الستارة.
ماذا قلت؟ قالت الشخصية الكبيرة.
تفتح الستارة.
منذ بدأنا باغلاق الستائر نشعر بالأمان أكثر.
شخصية ٤ : عندما فتحت الستائر خجلت. ركضت. هربت. قتلت، وهربت ثانية. امسكوا بي وبكيت. ركضت. ركضت. اطلقوا علي النار. خطفوني. اقاموا الدنيا. حركة. لاطلاق سراحي أقاموا. أطلق سراحي. ركضت. بكيت. حدث كل ذلك منذ أن فتحت الستارة.

LO DE LA ROSA DE VALERY

ان كنت قد حلمت بأنك مررت بالجنة مع وردة في يدك، وقمت في الصباح لتكتشف بأنك لا تزال ممسكا بالوردة بيدك. ان نهضت، ان نهضت. بيدك الاثبات على انك لست في الجنة، بأنك ربما تكون قد أنقذت وردة.

سنة ١٩٧١، عندما مَثَّل جوئو دلجدو، الشاعر البرتغالي، في الفصل الثالث لمسرحية 'دافيد وآنيا' في مسرح على الهامش في بوينيس ايارس وعلق نفسه فجأة من الكلمة ميمسيس، أعلنت شركة عميدار عن مناقصة بيع بيت غائبين. دانيئيلا بيسل تشتري البيت.

ننتقل للصفحة ٢٣١ لكي ننتقل الى الصفحة الثانية. ننتقل الى الصفحة الثانية ومرة أخرى الى الصفحة ٢٣١، مرارا وتكرارا. نرتبك أحيانا في الصفحة الثانية ونبدأ من جديد. الرجاء الإنتقال الى الصفحة الثالثة. [يقفز الراهب.


UC HE

from the curatorial text of the museum's inaugural exhibition)

A village was founded here in 1949. A youth village. The village was founded before the youth were born. The youth were born later and came to live in the village that was founded later.

Between the abyss and the visit, between the husband's house and the daughter's house, the history of the house which is the history of Israel

Chapter 5

What is left? - Was bleibt? (video)

Sprache (music)

Adaptation of Delgado's play: "Threepenny Landscape"

Character 1:"The frugality will prevent exposure. We have bought the landscape for a threepenny.

Character 2: I once saw a man with a moustache, but he shaved or stopped cooking.

Character 1: [silent]

Character 3: The blind closes. Close the blind.

What did you say? Said the big character.

The blind opens.

Since we have started closing the blinds, we feel safer.

Character 4: when I have opened the blinds, I was embarrassed. I cried. I ran. I ran away. I was executed and ran away once again. I was captured and I cried. I ran. I wanted. I was shot. I was kidnapped. There was an uproar. Movement. For my release they have founded. I was released. I ran. I cried. All that had happened since I have opened the blind.

Lo de la rosa de Valery

If you have dreamt that you have gone through paradise with a rose in your hand and in the morning you wake up and discover that you are still holding the rose in your hand. If you wake up, if you wake up.

In your hand you hold the proof that you are not in paradise, because you may have saved a rose.

In 1971, when João Delgado, the Portuguese refugee poet appeared in the third act of the play "Uncle Vanya" in a fringe theatre in Buenos Aires and unexpectedly hanged himself from the word mimesis, Amidar announced the sale of an absentee property. Daniela Passal purchases the house.

We turn to page 231 to turn to the second page. We turn to the second page and again to page 231, and back again. Sometimes we confuse the second page and start over. Please skip to the third page. [The pastor jumps]

Gospel of Delgado

Church of Criticism in The Museum of the Contemporary

Overture [music, text, standing, sitting etc.]

Autobiography in the third person

João Delgado, a Portuguese poet, was born or had died in Lisbon. Had stayed in Alcântara for three days. On the fourth day he joined the navy and arrived in Buenos Aires. There he had read the great poets of the 1920s in the 1970s, participated in art evening classes in nocturnal city schools, which impelled him to drop both poetry and art. It is said of him that one night he had discovered a memory board in a square in the 11th barrio , that he had jumped three times higher than his tall brother and that at night he would collect what he threw away at noon.

First Chapter: João Delgado visits the village

In 1938 Matias de San Juan, more familiar by his Portuguese name João Delgado, accidentally arrived in Ein Karem. He managed to say three words in Arabic, jump five times higher than his tall brother and recite his poem "Eu procuro sombra" – Seeker of Shadow. Of his five jumps the second was the highest. Of the three words he had said in Arabic the locals were able to understand but one: it was his last word "mai". That word saved his life.

Lesson: Water in Arabic

Water: Mai: Maim

Maim: Mai: Water

We turn to page 251 to turn to page 315. We turn to page 315.

Chapter 2: Ein Karem – the village

There used to be a village here. And we were not the ones here. They were the ones. Before they were here and the village was here. There were already terraces here. Our sons are watching the terraces. And their sons are watching the terraces. A pleasant stroke of the naive landscape is a strike on the cheek. The other cheek.

Chapter 3: The flag and the pregnancy

It is said of Ein Karem that it was the vineyard house in which John the Baptist was born, that Maria had visited it and that Maria was pregnant.

It is said that Ein Karem had a flag. Whoever heard of the flag – let him draw it. Whoever had seen the flag – let him step forward. Whoever did not see nor hear – let him raise both hands.

If no one knows or heard or raised both hands – let him take a step back. Whoever did not step forward or backwards – is not moving.

This is the house of the owner, of the state, of the daughter

[a clip from Daniela Passal's movie]

Oblivion

“If Mount Herzl is the mountain of remembrance or the mountain of Zionist historical consciousness, by way of the line stretching between Yad Vashem and Israel’s national cemetery, then in the topography of Israeli remembrance, Ein Karem is the wadi of oblivion or the valley of Zionist historical subconscious. The New Museum of the Contemporary constitutes a new point on the map of institutions of Israeli consciousness, illustrating its three-dimensional triangle. Of the three points, the museum is the deepest point.” (Rodriguez,



מונולוג של שומרת המוזיאון

אני לא הייתי רוצה שתזכרו אותי אחרת.
אחרת לא הייתי רוצה שתזכרו אותי.
אני מתקרבת לעבודות הגדולות
כפי שאף אחת אחרת לא יכולה להתקרב.
בכל שיח אמן אני מרגישה את עצמי עירומה.
אני שומרת על עצמי, אני מוצגת.
אני אמנית, ואני שומרת. אני שומרת על עצמי.
Please don't touch the works, touch me
אני לא רוצה להיות שקופה יותר.
אני ערך מוסף, ויש לי סיפור על שומרת שהיתה אמנית ועל שומר שהיה משורר ועל הכומר שנורֶה.
יש לי הרבה סיפורים.

مونولوج حارسة المتحف

لا اريد أن تتذكروني بشكل آخر.
بشكل آخر لا اريدكم أن تتذكروني.
أقترب من الأعمال الفنية الكبيرة كما لم تقترب منها أمرأة أخرى.
أحس كأني عارية في كل محادثة فنية.
أحرس نفسي، أنا معروضة.
أنا فنانة وأنا حارسة. أنا أحرس نفسي.
Please don't touch the works, touch me
لا أريد أن أكون شفافة بعد اليوم.
أنا قيمة مضافة وأعرف قصة عن حارسة كانت فنانةً، عن حارس كان كاتباً وعن راهب متطفل.
لدي الكثير من القصص.



The Museum Guard's Monologue

I would not want you to remember me
otherwise. Otherwise I would not want you to
remember me. I get close to the large works,
closer than anyone else can. In every artist
talk I feel I am naked.
I guard myself, I am displayed. I am an artist and a guard.
I guard myself.
Please don't touch the works, touch me
I don't want to be transparent anymore. I am an added value and
I have a story about a guard who was an artist and about
a guard who was a poet and about the
schnorrer reverend.
I have many stories.



2



3



4



2



2

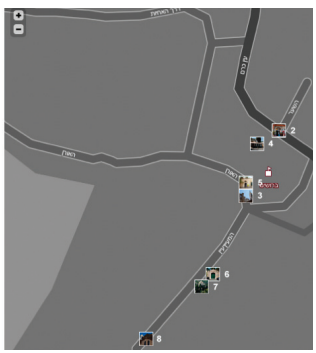


2



4


עין כרם
סיור קולי
להורדת הסיור הקולי (פורמט mp3) ושמות
הקדמה - פניה עין כרם
הקדמה - רחל בת-טרקן
הקדמה - זוכרות
1. כנסיית יוחנן
2. מכוא השער 2
3. דרך עין כרם,פינת רחוב המעיין
4. בית מספר 2
5. בית מספר 10
6. רחוב המעיין 11
7. בוסתן המעיין
8. המעיין 15
9. המעיין
10. כנסיית הביקור
פניה
עמר
רחל
חזרה למרכז המפה



1

1 / סיור רב־קולי בעין כרם

Sala-manca בשיתוף נועה גז
מדריכים וקולות: פנינה עין־מור, רחל כהן־טרגן, עמר אע'באריה
www.mamuta.org/audiotour

جولة متعددة الأصوات في عين كارم

سالا–مانكا ونوعا غوز بالتعاون مع مع بنينا عين مور، عمر إغبارية وراحيل كوهين طاراجان

www.mamuta.org/audiotour

Polyphonic Tour of Ein Karem

By Sala-manca and Noa Guez with the

Collaboration of Pnina Eyn-Mor, Umar Igbaria and Rachel Cohen Taragan
www.mamuta.org/audiotour

——

2 / חנות מזכרות

מזכרות של לנטנה, עינת עמיר, איתמר מנדס־פלור, אילת לרמן, לי לוריאן, דוד אופ, גלי גרינשפן, אסיה לוקין

בשיתוף טליה טוקטלי

دكان هدايا تذكارية ومطبخ

عينات عمير، ايتامار مندس–فلور، نيطاع كوهين، لي لوريان، دوديك أوف، جالي جرينشفن بالاشتراك مع طاليا طوكطالي وهاجار جورين

Souvenir Store

Souvenirs by: Lantana, Einat Amir, Itamar Mendes- Flor, David Opp, Li Lorian, Gali Grinshpan, Asya Lukin, Ayelet Lerman

In collaboration with Talia Tokatli

——

3 / קורס חינם בערבית מדוברת

מורה: רועי וילוז'ני

دورة مجانية للغة العربية العامية. معلم: روي فيلوجني

Free Course in spoken Arabic language

Teacher: Roy Vilozhny

——

4 / עין כרם, סביבות המעיין, יולי 2011
תצלום אוויר שנעשה עם ילדי עין כרם
עפיפון, מצלמה דיגיטלית, בקבוק פלסטיק
מעבדת החינוך במעמותה
פרויקט "אתר: בית"
עיצוב: אביב גרוס־אלון

خريطة جوية

خريطة جوية حضرها أولاد من عين كارم. الوان طوش، أختام.

مختبر التربية التابع لمعموتاه: حاجيت كيسار، شاي افراتي

تصميم: أفيفيت جروس–ألون

Ein Karem, the Miriam Spring area, July 2011
Aerial photograph DIY, made with Kids from the village of Ein Karem
Kite, digital camera, plastic bottle
Mamuta Edu-Lab
Home: Site Project
Design: Aviv Gros-Allon

המוזיאון של העכשווי | 31.12.2011–10.3.2012
פרויקט של קבוצת Sala-Manca

אוצרים: Sala-manca
אמנים: Sala-manca, ואניה שאוב, הדס עפרת

מעבדת חינוך: חגית קיסר בשיתוף שי אפרתי וג'פרי וורן

מיצגים במשך התערוכה: אורי קצנשטיין ורויטל טופיול (סדרה דחופה), עדינה בר־און, ג'ייסון לים, ירדן ארז ואילת לרמן, קבוצת Sala-manca

פרויקט Storageroom

Sala-manca בשיתוף מטווי שפירו
עיצוב: מטווי שפירו
תכנות: עמיר מרקוביץ
www.mofc.org

קטלוג

עיצוב: ענת וקנין אפלבאום
טקסטים: ז'ואאו דלגדו, ארטורו מאורה, מריאן לופ, Sala-manca
תרגומים: אנגלית – מאיה שמעוני, ערבית – פאדי שביטה
עריכת טקסטים בעברית: אלי גיא
הגהה: עברית – ענבל קידר, ערבית – פאדי שביטה, אנגלית – תמר כהן
דימויים: גיא יצחקי, הילה גוטריימן

תודות ל: צוות מעמותה, עידית עמיחי, איל שר, גיא בירן, אסיה לוקין, לי לוריאן, נטע כהן, איתמר מנדס־פלור, דוד אופ, שמואל גרואג, רון חביליו, אורי רוף, ענת כהן, גיא יצחקי

צוות מעמותה

Sala-manca, הילה גוטריימן, דודו קושר

יועצים: ניר יהלום, עמיר מרקוביץ, לאל קליין, נועם שפיגלר, הגר גורן

התערוכה והקטלוג בתמיכתם הנדיבה של קרן ראסל ברי באמצעות הקרן לירושלים, מנהל התרבות, הזירה הבינתחומית.

"סדרה דחופה" בתמיכתה הנדיבה של קרן OFF Ostrovsky Family Fund.

מעמותה במרכז לאמנות ומדיה על שם דניאלה פסל הוא פרויקט מיסודן של הקרן לירושלים ועמותת הערת שוליים.

www.mamuta.org

www.mofc.org

متحف العصري | ٣١٫١٢٫٢٠١١ – ١٠٫٣٫٢٠١٢
مشروع تقدمه مجموعة سالا–مانكا

القيمين: سالا–مانكا
فنانين: سالا–مانكا، وآنيا شاوب، وهداس عفرات

المختبر التربوي: تركز عمله حاجيت كيسار بالتعاون مع شاي إفراتي وجفري وورن

فنانون في دكان المتحف: عينات أمير، لي لوريان، آسيا لوكين، دافيد أوب، لانتانا، جالي غرينشبان، أفيليت ليرمان، ايتامار مندس فلور

عروض خلال فترة المعرض:
أوري كاتزينشطاين ورفيتال طوبويل – سلسلة طوارئ، عدينا بار أون، جيسون ليم، ياردين ايريز وأبيلت ليرمان، مجموعة سالا–مانكا

مشروع غرفة التخزين
تم تطويره على يد سالا–مانكا بالتعاون مع ماطي شابيرو.
تصميم انترنت: ماطي شابيرو. برمجة: أمير ماركوفيتش

كتالوج
تصميم: عنات فاكنين أبيلباوم
العربية: فادي شبيطة، العبرية: ايلي جاي، الإنجليزية: مايا شمعوني
مراجعة العبرية: عنبال كيدار. مراجعة العربية: روي فيلوجني
الصور: جاي يتسحاكي، هيلا غوترايمان
شكر خاص ل:
نصوص: جاؤو دلدجدو، أرطورو ماؤورا، ماريان لوف، سالا مانكا
تصميم: عنات فاكنين أبيلباوم

العربية: فادي شبيطة، العبرية: ايلي جاي، الإنجليزية: مايا شمعوني
مراجعة العبرية: عنبال كيدار. مراجعة العربية: فادي شبيطة
الصور: جاي يتسحاكي، هيلا غوترايمان

طاقم ماموتا: هيلا جوترايمان، دودو كوشير
مستشارون: نير ياهلوم، هاجار جورين، أمير ماركوفيتش، لايل كلاين، نوعام شبيغلير.

تم تنظيم المعرض وتحضير الكتالوج بفضل الدعم السخي من جانب صندوق راسيل بيري من خلال صندوق القدس، هزيرا هبينتحوميت، وزارة الثقافة وماموتا في مركز دانيئيلا بيسل للفن والإعلام

سلسلة طوارئ بدعم من صندوق عائلة أوستروفسكي

ماموتا في مركز دانيئيلا بيسل للفن والإعلام هو مشروع مشترك لصندوق القدس وهِعارات شولاييم.

www.mamuta.org
www.mofc.org

The Museum of the Contemporary | 31.12.2011–10.3.2012 |
a project by Sala-Manca Group

Curators: Sala-Manca
Artists: Sala-Manca, Wanja Schaub, Hadas Ophrat

Polyphonic Tour of Ein Karem
by Sala-Manca and Noa Guez with the collaboration of Pnina Eyn-Mor, Umar Igbaria and Rachel Cohen Taragan
www.mamuta.org/audiotour

Ein Karem Archives
Noa Guez

Education Lab
coordinated by Hagit Keysar in collaboration with Shai Efrati and Jeffrey Warren

Artists at the Museum Shop: Einat Amir, Li Lorian, Asya Lukin, David Opp, Lantana, Gali Grinshpan, Ayelet Lerman, Itamar Mendes Flohr

Performances during the exhibition:
Uri Katzenstein and Revital Topiol - Urgency Series, Adina Bar-On, Jason Lim, Yarden Erez and Ayelet Lerman, Sala-Manca Group

Storage Room Project
Developed by Sala-manca in collaboration with Matvey Shapiro.
Webdesign: Matvey Shapiro, Programming: Amir Markovich
www.mofc.org

Catalogue
Texts: Joao Delgado, Arturo Maure, Marian Loop, Sala-Manca
Design: Anat Vaknin Appelbaum.

English: Maya Shimony, Arabic (translation and proofreading): Fadi Shbita.

Hebrew text editing: Eli Guy.
Hebrew proofreading: Inbal Keydar
Images: Guy Yitzhaki, Hila Gutrayman

Thanks to:
Mamuta Staff, Idit Amichai, Eyal Sher, Guy Biran, Asya Lukin, Li Lorian, Neta Cohen, Itamar Mendes Flohr, David Opp, Mamuta Staff, Shmuel Groag, Ron Chavilio, Uri Roof, Anat Cohen, Guy Yitzhaki

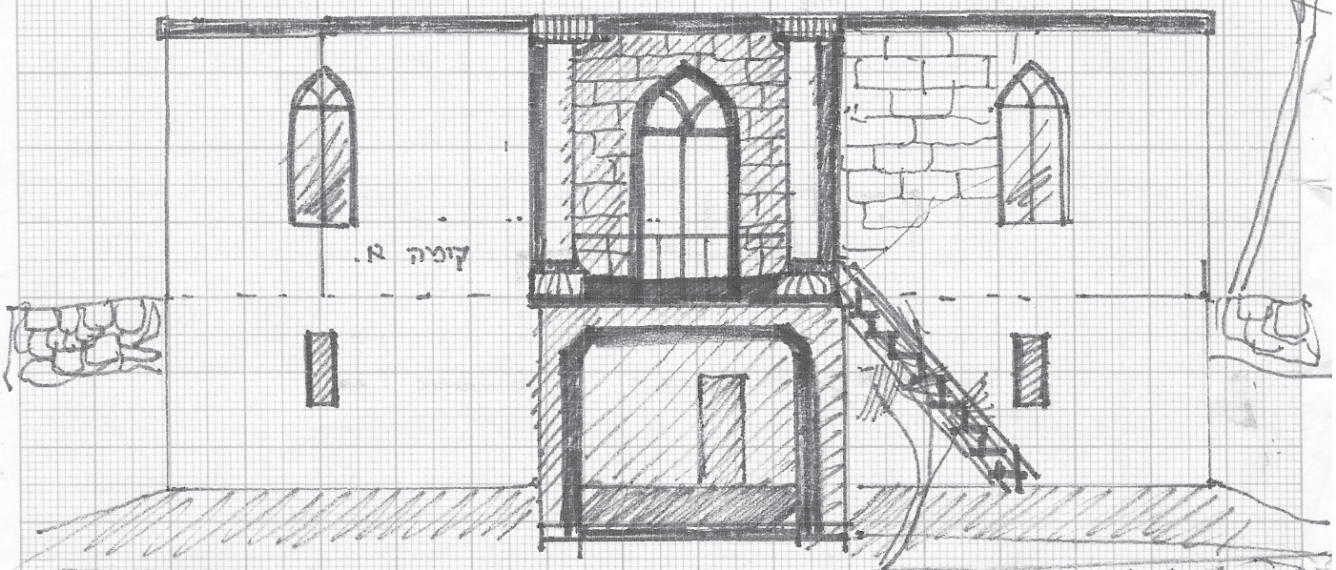
Mamuta Staff: Hilla Gutrayman, Dudu Kosher,
Advisors: Nir Yahalom, Hagar Goren, Amir Markowitz, Lael Klein, Noam Shpigler.

The exhibition and the catalogue were made thanks to the generous support of the Russel Berrie Foundation through the Jerusalem Foundation, Hazira Habeintchumit, the Ministry of Culture, and Mamuta at the Daniela Passal Art and Media Center.

Urgency Series with the support of the Ostrovsky Family Fund

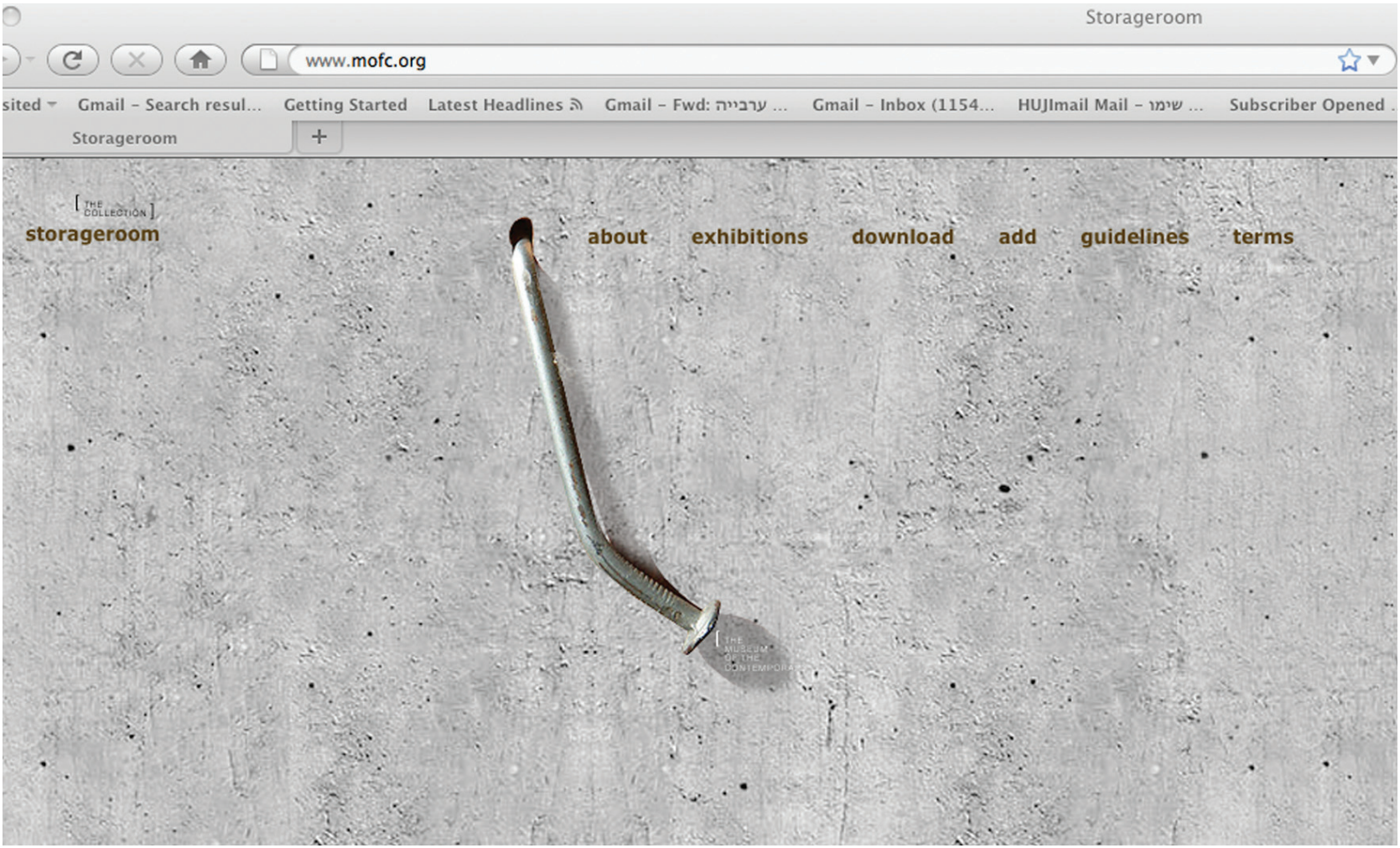
Mamuta at the Daniela Passal Art and Media Center is a joint project by the Jerusalem Foundation and Hearat Shulaym.

www.mamuta.org



חזית (דרום)

SCALE 1cm = 1m.


Storageroom
www.mofc.org
sited
Gmail - Search resul...
Getting Started
Latest Headlines
Gmail - Fwd: ערבייה ...
Gmail - Inbox (1154...
HUJImail Mail - שימו ...
Subscriber Opened
Storageroom
THE COLLECTION
storageroom
about
exhibitions
download
add
guidelines
terms

Storageroom

The collection of the Museum of the Contemporary

Storageroom features complete digitized exhibitions ready for download and display at various venues by secondary curators.

The Storageroom features complete exhibitions that are available for download, which underwent a process of digitalization so as to preserve the full quality after they have been downloaded in their respective formats (video, sound, photographs, text etc.). After they have been downloaded, the exhibitions could be displayed in the venues available to the secondary curators (those who chose to download the exhibitions) and the conditions they have at their disposal.

The same exhibition could be displayed simultaneously by agents of completely dissimilar nature and financial means: as the exhibition will be displayed differently, and convey cultural and curatorial perceptions that reflect not only the perception of the exhibition's curators, but also those of the secondary curators displaying it.

Steps:

1. Exhibition digitized preserving the full quality of media. Exhibiting recommendations and instructions compiled.

2. Exhibition is uploaded by artist or curator, copyright delegated to Storageroom.

3. Exhibition downloaded by secondary curator, undigitized and exhibited at available venue.

From the Storageroome of Musuem of the Contemporary Collection

File Transfer Protocol

Artists: Jem Noble, John Russell, Annabel Frearson, PollyFibre, Pil and Galia Kollectiv, Fieldclub, Darren Banks.

Curators: Pil and Galia Kollectiv

The discourse surrounding the virtual has moved away from the utopian thinking accompanying the rise of the Internet in the 1990s. The Cyber-gurus of the last decades promised a technotopia removed from materiality and the confines of the flesh and the built environment, a liberation from old institutions and power structures. But since then, the virtual has grown into a distinct yet related sphere of cultural and political production that both parallels and occasionally flows over into the old world of material objects. The strict dichotomy of matter and digital purity has been replaced more recently with a more complex model where both the world of stuff and the world of knowledge support, resist and at the same time contain each other. Online social networks amplify and extend existing ones; other cultural interfaces like YouTube have not replaced the communal experience of watching moving images in a semi-public space (the cinema) or the semi-private space (the family living room). Rather the experience of viewing is very much about sharing and communicating, offering interpretations and comments. Many of the web's strongest entities (Amazon, eBay, Gumtree etc.) sit exactly at this juncture of applying tools taken from the knowledge management industry to organize the chaos of the material world along (post-)Fordist rationality.

Since the early 1990s there have been many artistic and curatorial attempts to use the Internet as a platform of producing and exhibiting art, but a lot of these were reluctant to let go of the fantasy of digital freedom. Storage Room collapses the binary opposition of real and virtual space by using online data storage as a conduit for IRL art production. These artworks will not be available for viewing online in a 'screen' environment but only as part of a downloadable package with the intention that the exhibition could be displayed (in a physical space) by any interested party and realised as ambitiously or minimally as the downloader wishes, based on their means. The artists will therefore also supply a set of instructions for the physical installation of the work alongside the digital files.

As a response to these ideas, the current exhibition at the Haifa Museum of Art was designed around a unique curatorial concept. In response to this set of questions, Pil and Galia Kollectiv invited UK based artists and art groups to produce digital art for File Transfer Protocol. The works, meant for the physical environment, addresses the intersection between the virtual and the material. The files range from sound, video, digital art to photography and net art, blueprints for something to be made, a conceptual text piece and a performance to be realized from instructions. In the second phase, Sala-Manca act as a subsequent curatorial filter, installing the works at the Haifa Museum of Art.

Pil and Galia Kollectiv

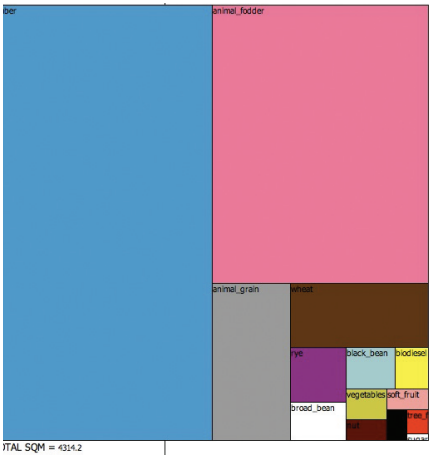

digital data


BIG MIKE




Pause


U+0020


animal_fodder
animal_grain
wheat
rye
black_bean
biodiesel
vegetables
soft_fruit
broad_bean
TAL SQM = 4314.2

open, I close the door...these actions oblige the people in some way to really listen to the work.

M – Are you afraid or do you represent the fear of hearing?

S – That's a good question... both, I think. You know, we [Sala-manca] work in a former Palestinian house, this is not resolved. We have plenty of contradictions regarding this issue.

M – What would be the definition of contemporary, which is the main theme of your museum?

S– When we saw Christoph Schlingensief's work at the Venice Biennial, and we sat in the church, we felt that we had to change the work "Church of Criticism" (although we have had this idea for over a year and a half...) or that we have to change our religion (laughs). After a while, we realized that we come from a similar church. It is this contemporariness which makes us so weak and strong at the same time.

Arturo Maure – Diego Rotman

Sala-Manca ¯ Lea Mauas

especially in the context of Ein Karem. The transformation of the house's identity, either by force or not... at first it was a Palestinian house which was seized by the state, later on it became the house of a Polish-Israeli artist, after that an art center and now a museum...and a church but a wooden church. If it were a stone one, it would have been "for real"; as it is, it serves as a comment on the idea of the church. It also relates to the church as a place of congregation, like the Hebrew word "Knesia", referring to the activities that will be held there.

Despite the conversion of the house, the stained glass windows that remained from the former house were left intact. There is also the connection to the library where the archive is, the place of knowledge and history, while the church introduces a more mystical approach. The windows separate these two rooms, which approach the same topics but in a different way: the archive and the church, the performance space, the text and the context. This aspect could also be applied to the decontextualization of the balcony: the balcony as a parody of a Tel Aviv balcony, only instead of a view of the sea, it faces this political and pastoral landscape. I find this transference of architectural identity challenging not only as a point of view but also as a point from which to be viewed as a strange body.

M – I would add the interactive aspect of the work manifested in the request that the visitors pay to gain access to the view, this "privatization" of the landscape, so characteristic of the tourism culture. One question is who owns the landscape? The other pertinent question is who owns "the view"? Against the background of the urbanization process of the space, and the city's plans of cannibal "touristification", we sell the public our privatized point of view.

S – What interests me is to whom does the landscape belong? What kind of landscape is it? Is it an Israeli landscape? A biblical one? A Palestinian landscape? Do you address these questions of what is hidden behind the pastoral?

M – The landscape belongs to whoever owns it and can control it, therefore by blocking it with these plastic shutters we are also transforming it or applying a kind of "Israeli" aesthetics, framing the landscape in that way.

S – So these shutters are in a way tantamount to the palm trees framing the views of the Palestinian landscape in the old Zionist postcards, the plastic shutter converts the landscape into a "new Eretz-Yisrael" landscape.

M – Can you say something regarding Delgado's play for plastic shutters? Being watched by the landscape? The landscape looking at you... this inversion of roles...

S – The flip side of this it that we also hide ourselves from the landscape, from history, from the past. We are protected.

M– I'd like to end by talking about the work In Closed Doors. This "closed" work and the guard are reminiscent of Santiago Sierra's work. Why is the work closed? What do you expect visitors in relation to this testimony, (translated) and read aloud by Hadas Ophrat in his installation?

S– I think there are several possible interpretations. For me the simplest is also the most powerful: people need to look for the guard, in the straight, Kafkaesque sense, to ask me to open the room for them. I come, I

A conversation between Arturo Maure and Sala-Manca

November, Musrara

Maure – My name is Arturo Maure, I'm one of the leading Joao Delgado scholars. I would like to ask you how you feel from the perspective of a guard at the Museum of the Contemporary. You are going to spend long hours among site specific artworks: a church that is not really a church, a closed balcony from which you cannot really see the outside, a door that has to be opened for visitors who wish to hear a specific testimony concerning this village.

Sala-Manca – It's a bit difficult, since I am an artist, yet now in this museum I am also a guard who has to open doors, take admission fees, take care; despite the fact that these are my artworks, I feel the inevitable distance that this role imposes on me. It's amazing how easy it is for us to become guards. As a matter of fact, my favorite place to be in is the Church, I love to simply sit there and read when there is no one else around. I also sit there when the museum is closed and I feel closer to the works.

M – Can you tell me, what is your relation to the artworks as a guard? How should we understand the sentence you say in your work: "don't touch the artworks, touch me"? How do you feel saying that? Is it a part of your performance as a guard? Are you in fact saying those words as yourself? Is it part of an artistic statement?

S – The fact that the guards are actually the ones who spend more time with the artworks than anyone else quite fascinates me. As a guard you develop a kind of relationship with the exhibited artworks: you may hate them, you may love them, you may feel comfortable or uncomfortable with them. In a way, the visitors come in and disturb my relationship with the works.

M– Suddenly the guard has a face, she has a personality, she has a voice. In a way it relates to other works in this museum in the sense that the invisible becomes visible, and erased, silent or silenced voices are brought back to light where they can be heard. This is what I find very touching, especially when you say "don't touch the artworks, touch me". You are the artist, you are the performer, and you are also an artwork yourself - and so, this sentence becomes a contradiction.

M – Yes. I find this dual relationship interesting: on the one hand "being used", on the other hand, having more freedom, more space, being able to speak, interact with the people.

S – Why would one build a church, and a wooden church at that? I understand that the museum is located midway along the path to the Church of Visitation, still, could you talk about your intentions in installing a church of your own? I have read about this idea of the Sectarian movement with a museological approach...

M – The Church is a platform, a reference to the canonical role of a museum and the geographical site located between the Church of Visitation and the mountain of remembrance – as Rodriguez phrased it, "the valley of oblivion". The Church is a monument. The question of a wooden church rather than a stone one is another issue. What do you think in your role as a scholar who researches your own artwork?

S – I am interested in the notion of Conversion; converting one space into another as one of the main motives of this project,


THEME:
CONTEM
PORARY
MOUSE
THE
ARMY
OF THE
CON
TEMPO
THE
MUSE
OF TH
ECON
TEMPO
RARY
THE
MUO
EUS
FTHE
ONTE
POMC

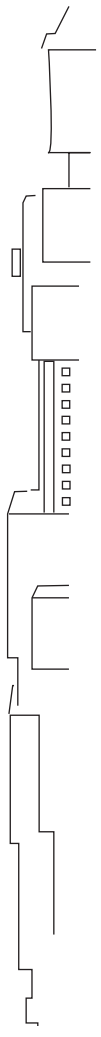
"The raw materials of the artwork are the Arab house (the house as a structure and its history) and the house as an art center (its designation). Addressing time and site specific works is a distinct reiteration of the artistic approach of the Spanish group. I perceive their selection as a "loop with variations". (Marian Loop from the Bucharest Post-Realist group)

"If according to Mansfeld's architectural plan The Israel Museum structure was inspired by an Arab village and built on the ruins of the village Sheik Bader", claimed Arturo Maure during his visit to Ein Karem "and The Museum of the Contemporary is in itself an Arab house located in a village that had turned into a memorial museum of an Arab village, it follows that The Israel Museum is a souvenir of The Museum of the Contemporary" (from Maure's article, "On Memorabilia and Oblivionbilia in Museums of the Holy City and the Holy City in Museums").

The works in the exhibition are footnotes on local history, urban politics and the architectural structure in which the exhibition is held: an Arab house in Ein Karem, midway along the pilgrimage route to the Church of Visitation. The structure was probably the property of the researcher Issa Mannun. The state of Israel declared the house absentee property in 1948. The artist Daniela Passal purchased it from Amidar in 1972, and donated it towards the foundation of an art center. Since October 2009 the site houses the Mamuta at the Daniela Passal Art and Media Center in collaboration with Sala-Manca group and the Jerusalem Fund.

"If Mount Herzl is the mountain of remembrance or the mountain of Zionist historical consciousness, by way of the line stretching between Yad Vashem and Israel's national cemetery, then in the topography of Israeli remembrance, Ein Karem is the wadi of oblivion or the valley of Zionist historical subconscious. The New Museum of the Contemporary constitutes a new point on the map of institutions of Israeli consciousness, illustrating its three-dimensional triangle. Of the three points, the museum is the deepest point." (Rodriguez, from the curatorial text of the museum's inaugural exhibition)

Fragments /Excerpts from 32 curatorial texts
for the museum as a jigsaw-puzzle




THE
MUSE
UMO E
ON
TEMPO

The Museum of the Contemporary